

asimetrías

colección de textos de arquitectura

NÚMERO ESPECIAL - HOMENAJE A
MARGARITA FERNÁNDEZ GÓMEZ Y
CECILIO SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN

Javier Poyatos Sebastián - Juan Francisco Noguera Giménez - Joaquín Arnau Amo Ignacio Bosch Reig - Pilar Roig Picazo - Juan María Songel González - Carlos Barberá Pastor - José Luis Baró Zarzo - Federico Iborra Bernad - David Miguel Navarro Catalán - Victoria E. Bonet-Solves - Vicente García Ros - Antonio Gómez Gil - Laura Martínez-Andreu - Carmen Jordá Such - Juan Francisco Picó Silvestre - Miguel Ángel Gil Campuzano - María Teresa Palomares - Ana Portalés Mañanós - Juan Bravo Bravo Carmen Martínez Gregori - Valentina Cristini José Ramón Ruiz Checa - María José Viñals Pasqual Herrero Vicent- María Amparo Sebastiá Esteve - Fernando Navarro Carmona Eduardo José Solaz Fuster - Víctor Muñoz Macián- Anna Morro Peña

Departamento de Composición Arquitectónica
Universidad Politécnica de Valencia

asimetrías

colección de textos de arquitectura

Departamento de Composición Arquitectónica
Universidad Politécnica de Valencia

asimetrías

*Departamento de Composición
Arquitectónica*

Coordinación y revisión

Textos

Número especial - homenaje a
Margarita Fernández Gómez y
Cecilio Sánchez-Robles Beltrán

Universidad Politécnica de Valencia

Federico Iborra Bernad
Javier Poyatos Sebastián

Javier Poyatos Sebastián
Juan Francisco Noguera Giménez
Joaquín Arnau Amo
Ignacio Bosch Reig
Pilar Roig Picazo
Juan María Songel González
Carlos Barberá Pastor
José Luis Baró Zarzo
Federico Iborra Bernad
David Miguel Navarro Catalán
Victoria E. Bonet-Solves
Vicente García Ros
Antonio Gómez Gil
Laura Martínez-Andreu Martínez
Carmen Jordá Such
Juan Francisco Picó Silvestre
Miguel Ángel Gil Campuzano
María Teresa Palomares Figueres
Ana Portalés Mañanós
Juan Bravo Bravo
Carmen Martínez Gregori
Valentina Cristini
José Ramón Ruiz Checa
María José Viñals
Pasqual Herrero Vicent
María Amparo Sebastián Esteve
Fernando Navarro Carmona
Eduardo José Solaz Fuster
Víctor Muñoz Macián
Anna Morro Peña

Edición

Departamento de Composición Arquitectónica
Universidad Politécnica de Valencia

Impresión

By Print Percom, S.L.

Depósito Legal
I.S.B.N.

V - 1556 - 2017
978 - 84 - 1709 - 808 - 7

Semblanzas

13



Historia, teoría y crítica arquitectónicas. En recuerdo de Margarita Fernández y Cecilio Sánchez-Robles

Javier Poyatos Sebastián

17



Margarita y Cecilio. Palabras de homenaje

Juan Francisco Noguera Giménez

21



De arquitectura y humanismo. En memoria de Margarita Fernández Gómez

Joaquín Arnau Amo

27



Homenaje a Margarita Fernández Gómez

Ignacio Bosch Reig

31



Huellas en el recuerdo

Pilar Roig Picazo

37



De arquitectura empírica. En memoria de Cecilio Sánchez-Robles Beltrán

Joaquín Arnau Amo

41



Semblanza del profesor José Cecilio Sánchez-Robles Beltrán

Juan María Songel González

43

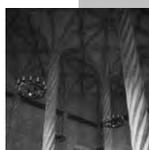


...y un día hablaron de aquel libro

Carlos Barberá Pastor

Ensayos

55



Una visión crítica de la Lonja de Valencia

Juan María Songel González

63



Conservación y lineamentos en la obra de Leon Battista Alberti. Notas para una introducción

José Luis Baró Zarzo

85



Influencia del renacimiento romano en algunas portadas valencianas del siglo XVI

Federico Iborra Bernad

105



Las escaleras de los colegios jesuitas del Reino de Valencia (1544-1767)

David Miguel Navarro Catalán

119



Atmósferas domésticas en la pintura. Paraíso o Infierno

Victoria E. Bonet-Solves

133



La nave de la fábrica Devís/Macosa. Una aproximación a la arquitectura industrial valenciana

Vicente García Ros, Antonio Gómez Gil y Laura Martínez-Andreu Martínez

147



Alberti evocado por Alvar Aalto

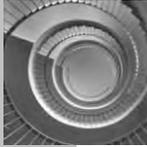
Carmen Jordá Such

159



Luigi Moretti en Milán. Una regeneración urbana histórica
Juan Francisco Picó Silvestre

171



Fundación del Amo. Alcanzando la modernidad a través de la construcción de su Colegio Mayor
Miguel Ángel Gil, María Teresa Palomares y Ana Portalés Mañanós

185



Cheste: puerta de entrada al sistema de las Universidades Laborales
Juan Bravo Bravo

201



Siete pasos hacia la modernidad en la obra de Mauro Lleó
Carmen Martínez Gregori

219



*Una lectura crítica de la Declaración de Florencia (2014).
Heritage and Landscape as Human Values*
Valentina Cristini, José Ramón Ruiz Checa y María José Viñals

225



EICASC. Un laboratorio para la regeneración urbana, social y cultural del centro histórico de Villena
P. Herrero, M. A. Sebastián, F. Navarro, E. J. Solaz, V. Muñoz y A. Morro

Contra el Olvido

Esta publicación quiere contribuir al homenaje que el Departamento de Composición Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València dedica a sus dos profesores, Margarita Fernández Gómez y Cecilio Sánchez-Robles Beltrán, recientemente fallecidos. El contenido es muy heterogéneo, incluyendo artículos que, agrupados bajo el apartado de *Semblanzas*, abordan aproximaciones, humanas y académicas, a las dos respectivas biografías. El otro apartado, titulado *Ensayos*, muestra una gran variedad temática en torno a la historia de la arquitectura, teoría, restauración, arte y didáctica contemporánea, estando ordenadas las contribuciones a partir de las cronologías contempladas en cada una de ellas. Se trataba de evocar el trabajo habitual de Margarita y de Cecilio y, como se puede observar, los autores pertenecen en su mayoría al área de conocimiento que nos reúne. En todos ellos se debe valorar la buena voluntad, participando y respondiendo a esta iniciativa colectiva.

Nuestro Departamento, tras un breve período asociado a Proyectos Arquitectónicos, inició su recorrido independiente en 1990, aunque con algún trasvase posterior como el de los profesores Manolo Portaceli y Emilio Jiménez, este último también tristemente fallecido. Por otra parte, es oportuno mencionar a otros compañeros que, o se han desplazado a otra universidad o se han jubilado y cuyo recuerdo nos produce sentimientos de afecto y nostalgia: Juan Calduch, Violeta Montoliu, Paco Noguera y, desde este mismo curso, Charo Canet. Confío en que se podrá entender -y se perdonará- mi debilidad hacia Trini Simó, de la que ahora quiero destacar su comprometida

labor ciudadana, por la que se mantiene en plena actividad, aunque esté apartada de la vida universitaria. En cuanto a la situación laboral, Joaquín Arnau pertenece al mismo grupo, pero tiene doble presencia en esta publicación a través de sus textos dedicados a la memoria de nuestros dos amigos desaparecidos. Todos ellos cuentan con nuestro aprecio, más allá de que los encuentros no tengan la frecuencia que desearíamos.

Sorteando las dificultades de los últimos años, el equilibrio de personal en el Departamento de Composición Arquitectónica parece garantizado con las nuevas contrataciones, incluso se diría que nuestro reconocimiento exterior se incrementa paulatinamente. Esta circunstancia se debe aprovechar, asumiendo que el futuro se presenta con exigencias de todo tipo, docentes o investigadoras, planes de estudio con planteamientos y metodologías diferentes de las tradicionales, títulos y especializaciones, competencias, habilitaciones y acreditaciones... En consecuencia, la solidaridad y la armonía deben convertirse en las directrices básicas de nuestra relación, teniendo en cuenta además que la producción intelectual o científica es imprescindible para establecer las actuales coordenadas de evaluación de méritos. En definitiva, arrojo y espíritu de superación. Margarita y Cecilio hubieran compartido estos deseos.

Carmen Jordá Such
Vicerrectora de los Campus e Infraestructuras
Universitat Politècnica de València

El presente número de *Asimetrías* tiene una intención especial. Se centra en el homenaje a dos queridos compañeros del Departamento de Composición Arquitectónica desaparecidos entre nosotros. En torno al recuerdo de Margarita Fernández y de Cecilio Sánchez-Robles se reúne aquí una serie de contribuciones académicas diversas. Unas son semblanzas personales y emotivas de nuestros dos compañeros, otras son ensayos afines a las materias que enseñaban e investigaban Margarita y Cecilio.

El admirado profesor y académico don Enrique Lafuente Ferrari, suegro de Margarita, ponía en valor para la Universidad el *calor cordial* y la *convivencia humana*. Calor humano y contribución académica quiere aportar este último y significativo *Asimetrías* que cierra ya toda una etapa de nuestro Departamento.

Javier Poyatos Sebastián
Director del Departamento de Composición Arquitectónica
Universitat Politècnica de València

semblanzas

Historia, teoría y crítica arquitectónicas

En recuerdo de Margarita Fernández y Cecilio Sánchez-Robles

Javier Poyatos Sebastián (UPV)

Desde el recuerdo de los dos queridos compañeros que lamentablemente nos han dejado con tan poca distancia de tiempo, Margarita y Cecilio, quiero reflexionar brevemente sobre aspectos significativos de nuestra área de conocimiento departamental, la Composición Arquitectónica, área a la que se entregaron académicamente de forma bien estimable nuestros dos buenos amigos. Deseo reflexionar sobre tres conceptos, y tres disciplinas correspondientes, que a mi entender constituyen núcleo fundamental de nuestra área.

En el reciente Encuentro de las Áreas de Composición Arquitectónica de España del pasado uno de julio de 2016 en Madrid, después de tantos años sin reunirnos, tuvimos el inicio de un amplio debate sobre tales cuestiones y sobre la identidad de nuestro Área. Quiero traer aquí por escrito las breves consideraciones que al respecto presenté de palabra en el Encuentro.

Los que nos ocupamos de la Teoría de la arquitectura tenemos que prestar atención a las cuestiones de identidad y fundamentación. En dicha dirección quiero referirme a los siguientes

tres conceptos: la historia, la teoría y la crítica de la arquitectura.

Nuestra área abarca la cultura de la arquitectura en un sentido profundo y por eso me permito apuntar que se articula especialmente sobre tales tres conceptos vertebradores: la historia, la teoría y la crítica.

A mi juicio el concepto central es la historia, afirmado en una dirección orteguiana. Para Ortega y Gasset todo lo humano es histórico, también las empresas humanas y por tanto, afirmamos, la arquitectura como obra humana. El ser humano se realiza y proyecta siempre en la historia, en su historia. Del mismo modo la arquitectura tiene un ser histórico: se realiza en un tiempo determinado y mientras subsiste tiene su presencia en tiempos sucesivos. Podemos decir pues que cada edificio tiene su propia historia, incluso que es su historia.

Por tanto el conocimiento de la arquitectura debe apoyarse en un conocimiento serio de **la historia de la arquitectura**, de la historia de todas las épocas, porque en la historia vemos todas las formas de arquitectura que hasta la fecha han sido, todas las ideaciones arquitect-

tónicas que hasta hoy han surgido.

Después de la historia es fundamental **la teoría de la arquitectura**. La teoría estudia los principios y fundamentos de la arquitectura, ya que el objetivo deseable es hacer arquitectura con fundamento, con criterio e intención sólidos. La teoría ayuda a discernir el valor en arquitectura, lo que es fundamental y lo que es más accesorio.

Pero la propia teoría de la arquitectura es también histórica ya que se nutre de las ideas y aportaciones teóricas que se han dado en las diferentes épocas y que han fundamentado la construcción de edificios convincentes. De este modo podemos decir que siguen siendo enriquecedoras para la teoría de la arquitectura ideas de Vitruvio, de Alberti, de Ruskin, de Aalto o de Zumthor.

Finalmente es sustancial en nuestra área la **crítica arquitectónica**. La crítica es la interpretación y la valoración de las arquitecturas concretas.

Las tres disciplinas, historia, teoría y crítica, se implican y necesitan entre sí en círculo virtuoso para la arquitectura. Porque estas disciplinas no son campos ensimismados, como a veces ocurre de forma enrarecida en algunos ambientes, sino que en una Escuela de Arquitectura que forma profesionales de la arquitectura, deben concurrir para dar una **sólida cultura arquitectónica** al alumno, necesaria para hacer una arquitectura de especial calidad. Por tanto se trata de buena cultura orientada a la buena práctica arquitectónica.

Teniendo en cuenta la honda vocación cultural del área es lógico que desarrolle una aún mayor transversalidad cultural implicándose además en diversos campos: el arte, la

restauración, el diseño, la ciudad, el paisaje, etc. Pero a mi juicio la perspectiva propia del área en estos campos, en los que concurren también otras áreas de conocimiento, se apoya en las tres disciplinas base que hemos visto: la historia, la teoría y la crítica.

Una vez concretados los tres conceptos quisiera hacer unas reflexiones que entiendo útiles en la perspectiva del área de Composición Arquitectónica.

La gestión de la memoria arquitectónica

Deseo utilizar para la arquitectura la hermosa y fértil expresión de la gestión de la memoria, desarrollada con profundidad en el ámbito social por el filósofo francés Paul Ricoeur¹. La historia nos da la memoria del pasado arquitectónico y es menester entonces gestionar la memoria con cuidado y sabiduría. Se trata tanto de la memoria intelectual de la arquitectura como de la memoria física de sus edificios concretos. Conservar y gestionar adecuadamente esa memoria, intelectual y física, para las generaciones venideras es una de las grandes misiones del área de Composición Arquitectónica.

La gestión de la memoria conduce también a la propia gestión cultural de la arquitectura contemporánea, a la que se debe interpretar en sus valores "memorables", en lo que tienen de valioso también para el futuro.

La búsqueda de la calidad arquitectónica

En relación también con lo anterior surge la necesidad de la valoración de la calidad arquitectónica, se necesita apreciar y destacar lo que es valioso en la arquitectura, en sus realizaciones concretas.

Ésta en definitiva es la gran tarea interpretativa de la crítica y la crítica siempre está presente de un modo u otro en todas las asignaturas de nuestra área de Composición Arquitectónica. El eminente historiador y teórico del arte Don Enrique Lafuente Ferrari, especialmente próximo a nuestro Departamento en cuanto suegro de Margarita Fernández, dejó escrito con gran lucidez y belleza: *la crítica es en, en términos generales, una capacidad sutil y misteriosa de percibir en las cosas, en las personas o en las obras de arte sus más íntimas y valiosas calidades, las que se muestran y aun a veces se esconden entre la ganga viciosa de imperfecciones adjetivas y superfluas. Esta percepción de la calidad, esta distinción entre lo adjetivo y lo esencial es para mí la capacidad crítica más eminente*².

La utilidad hermenéutica contemporánea de la historia de la arquitectura

Como afirma el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, autor destacado de la hermenéutica³, el encuentro con otra tradición siempre interpela a nuestra comprensión de las cosas; ello ocurre en toda intersección hermenéutica de horizontes de comprensión del pasado. De este modo siempre quedamos abiertos a realizar nuevas lecturas culturales del pasado y experimentar su influjo en nuestro propio horizonte de comprensión del mundo.

Si este enriquecimiento de la propia comprensión es fundamental en la investigación cultural también lo es en el terreno de la práctica arquitectónica. Las arquitecturas del pasado abren horizontes concretos de comprensión arquitectónica al arquitecto contemporáneo. Siempre ha ocurrido con los más grandes arquitectos, incluso con los aparentemente más distanciados de la historia como

son los maestros del Movimiento Moderno. Hasta en el propio Le Corbusier, innovador por antonomasia, debemos ser conscientes de la intensísima influencia que ejerció sobre él el Partenón clásico, a partir de su contemplación directa en el iniciático viaje a Oriente del maestro⁴.

Las humanidades como estrato básico de la cultura arquitectónica

Las asignaturas del área de Composición Arquitectónica proporcionan la profundización en la vertiente cultural y humanística de la carrera. Hablaba también Lafuente Ferrari de *la tradición humanística que fue la gloria de Europa*⁵. Las humanidades han sido una gran aportación europea y hay que volverlo a recordar en los momentos actuales de crisis europea, en la medida en que Europa hoy sólo se está apoyando básicamente en la economía y la técnica. Pero la economía y la técnica son tan sólo medio para un proyecto colectivo en el que la cultura debería ser la base. Decía Don Enrique: *los testimonios humanos no envejecen, mientras envejecen las concepciones científicas*⁶. Sin cultura y humanidades, no hay que olvidar, se llega pronto a lo infrahumano.

Si estas consideraciones son importantes para la cultura en general también lo son para la cultura arquitectónica en particular. Se requiere la cultura y el humanismo para proyectar y construir con fundamento y riqueza. Existe hoy un cierto pragmatismo de cortos vuelos en las Escuelas de Arquitectura, entre alumnos pero también entre algunos profesores, de acudir sólo a los aspectos más pragmáticos, técnicos y funcionales, del proyectar y construir arquitectónico, pero sin destacar la fuente vivificadora de la arquitectura y el existir humano que es la cultura.

Por ello hay que volver a recordar la importancia de la historia, de la teoría (en cuanto fundamentación de la arquitectura) y de la crítica (en cuanto interpretación y valoración de las arquitecturas concretas) para la buena práctica contemporánea de la arquitectura. La cultura fomenta el pensar, la ideación, la transversalidad, la superación del especialismo y abre mucho mejor la perspectiva creativa hacia los nuevos retos contemporáneos de la arquitectura y el urbanismo.

También hay que recalcar la relevancia, hasta ahora característica, de la cultura en la formación arquitectónica de las Escuelas de España. Ello ha propiciado hasta hoy una aceptable cualificación en la formación arquitectónica del país frente a otros países, de modo que ante una media de formación de los arquitectos españoles no del todo satisfactoria hayan surgido grandes arquitectos y grandes profesores españoles en el paisaje arquitectónico internacional.

Si bien la masificación, la crisis económica, el deterioro cultural de la sociedad, ha aumentado el número de alumnos con poca sensibilidad hacia la ideación y la cultura arquitectónica, con poca vocación arquitectónica diría, siempre quedan los buenos alumnos que nunca faltan.



La tarea de las asignaturas del Área de Composición siempre ayudará a mejorar la calidad formativa de nuestras Escuelas y estoy convencido de que nuestros dos amigos ahora emotivamente recordados, Margarita y Cecilio, tenían bien claro este cometido.

NOTAS

1. RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Pozuelo de Alarcón, Madrid: Arrecife, 1998.
2. LAFUENTE FERRARI, Enrique. *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Valencia: Instituto de España, 1985, p. 26.
3. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme, 1997.
4. LE CORBUSIER. *El viaje a Oriente*. Barcelona: Laertes, 2005.
5. LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Ortega y las artes visuales*. Madrid: Revista de Occidente, 1970, p. 254.
6. LAFUENTE FERRARI, Enrique. *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Valencia: Instituto de España, 1985, p. 146.

BIBLIOGRAFÍA

- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme, 1997.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Valencia: Instituto de España, 1985.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Ortega y las artes visuales*. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- LE CORBUSIER. *El viaje a Oriente*. Barcelona: Laertes, 2005.
- RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Pozuelo de Alarcón, Madrid: Arrecife, 1998.

Margarita y Cecilio

Palabras de homenaje

Juan Francisco Noguera Giménez

Palabras de homenaje a Margarita

Uno de los últimos actos que me siento orgulloso de haber participado en el departamento de Composición, fue con motivo del homenaje celebrado a nuestra compañera y querida Margarita Fernández con motivo de su fallecimiento. Fue una alegría participar en dicho acto de homenaje y de cariño hacia Margarita y su familia; me produjo mucha satisfacción ver reunidos a tantos compañeros y amigos junto a familiares, más aún cuando tantas veces nos cuesta ponernos de acuerdo parece que tratándose de Margarita, todos convenimos y seguimos afirmando que merece nuestro más que entrañable reconocimiento, recuerdo y cariño. Agradezco a Javier Poyatos y a los compañeros que le han ayudado para que dicho homenaje continúe con esta publicación. Las palabras que siguen responden en gran medida a los sentimientos y recuerdos que ya entonces expresé.

Cuando Margarita se jubiló, tuve ocasión de verla en diferentes ocasiones, pero las que más grato recuerdo me dejaron fueron las

veces que quedamos los dos en veranos, charlar y tomar un café. Yo la ponía al día de los asuntos del departamento y ella me hablaba de sus hijos, de Nacho y de la vida que hacía. Pero como por ese tiempo yo seguía de director del departamento, las vicisitudes del mismo, los problemas que surgían, ocupaban gran parte de nuestro tiempo. Ella seguía interesándose en nuestro quehacer porque en nuestro fuero interno seguía perteneciendo al departamento y le seguían afectando las cosas del mismo. Yo que estoy ahora jubilado, entiendo incluso mejor que entonces, su interés, sus sentimientos. Porque después de casi toda una vida compartiendo horas y más horas, inquietudes, temores, esperanzas y muchas veces alegrías con el día a día del departamento, de la Universidad, uno se jubila pero su corazón sigue estando con los compañeros, con sus problemas y sus éxitos. Después de su falta me quedé con la sensación de no haber estado tantas veces con ella como ahora me gustaría. La última vez que la llamé para vernos y después para una comida departamental ella ya no se encontraba en condiciones.

Pasamos por la vida sin pararnos a reflexionar y valorar suficientemente las buenas cosas que la vida nos ofrece y muchas veces aún siendo conscientes de lo que tenemos seguimos sin disfrutarlo suficientemente. Pasa con la salud, no la valoramos cuando la tenemos, pero cuando la perdemos nos damos cuenta de la pérdida tan grande que sufrimos. Tengo la sensación que con los compañeros y amigos nos pasa algo parecido, como con tantas cosas. Lo que daría yo ahora por haberme reunido muchas más veces con Margarita de las que lo hice. Creo no equivocarme si digo que acudimos siempre a lo que creemos urgente y no a lo que realmente es importante; a veces después lo lamentamos.

Homenajes como éste honran a quien lo recibe y a quien lo da, pero no olvidemos como dice el dicho, “las flores mejor en vida”. Por esta razón, sí que me alegro y mucho de haber organizado el acto de homenaje cuando se jubiló. Fue un acto entrañable dedicado a ella, Margarita Fernández, a Joaquín Arnau y a Cecilio.

En aquella ocasión del homenaje como jubilada le dije a Margarita en forma de piropo que ella era trabajando como una “hormiguita” y le hizo gracia. Pero es que ella poco a poco, y de manera callada, iba acumulando investigaciones y publicaciones que lógicamente dieron su fruto en el reconocimiento a su faceta investigadora en forma de sexenios. Dije que lo que más admiraba era su constancia en el trabajo. Y cómo la envidié en aquella estancia que en los últimos años realizó en Roma, sabiendo compaginar el trabajo con la familia, sin renunciar a cosas que nos parece la mayoría de las veces muy difícil de llevar a cabo. En esta misma publicación, compañeros hacen una merecida loa de sus méritos, yo únicamente pretendo destacar su actitud de

investigadora ejemplar, constante a la vez que silenciosa. A pesar de sus muchos méritos, nunca la oí presumir o alardear de los mismos. Y en su faceta docente fue impecable. Me consta por ella cómo se preocupaba por sus alumnos, y también conozco el afecto que estos le profesaban.

Margarita formó parte del departamento desde el principio, y fue la primera directora del área de Composición y del Departamento, cuando lo constituimos por primera vez junto con el Área de Proyectos. Voy a contar alguna anécdota de entonces.

Cuando comenzó a ejercer como directora del departamento, recuerdo que me llamó la atención, que comenzó a venir muy arreglada aún más de lo que todos teníamos por costumbre; estoy seguro de que se debía no solo al entrañable carácter presumido y femenino que indudablemente tenía sino que respondía especialmente a una conciencia de la responsabilidad que asumía. Ella era consciente del papel tan importante al que se enfrentaba y creo que además de resolver bien los asuntos departamentales lo que intentaba era dignificar al departamento como institución. Tuvo que iniciar una andadura que resultaba completamente novedosa y difícil. Lo hizo muy bien en esos momentos críticos. Cuando dejó el cargo, personalmente le agradecí los esfuerzos y el empeño en hacer bien las cosas, que había demostrado. Recuerdo que los ojos se le empañaron cuando se lo dije y a mí me emocionó.

Con Margarita y Nacho su marido, coincidí en muchas ocasiones fuera del Departamento. Recuerdo con auténtica nostalgia varios de los viajes, algunos muy especiales, en donde fuera del agobio de los asuntos del departamento, la amistad es lo que se desarrolla y verda-

deramente cuenta. Pasando de compañeros a amigos.

Tengo que decir que Margarita fue siempre una persona entrañable y muy cariñosa. Era una mujer alegre, sonriente, voluntariosa, es como siempre la recuerdo. Cuando le hicimos el último homenaje que estoy rememorando con estas palabras, dije que nunca había discutido con ella, a pesar de que cuando estás de director de un departamento tantos años como yo he tenido la suerte de estar, es fácil tener diferencias de parecer y a veces desencuentros difíciles de superar; pero nunca con Margarita. Contrariamente, no sólo nunca tuve ningún problema con ella, -dije entonces- sino que tuve una relación siempre cariñosa. Después, Nacho cariñosamente me corrigió y me comentó que no era esa su percepción porque a veces Margarita se exaltaba con temas departamentales y le decía que iba a tener que discutir fuerte conmigo. Creo que en lo que dije entonces empleé mal el verbo discutir. No dudo que fuera como Nacho me dijo, porque doy fe de que efectivamente Margarita era una persona de fuertes convicciones y no se dejaba convencer fácilmente. Ella defendía lo que creía mejor con todas sus energías. En ningún momento quise decir que ella no era batalladora o que conmigo no discutía, que por supuesto seguramente lo hizo en muchas ocasiones. A lo que yo me refería es, a que nuestras discusiones se quedaban siempre en el ámbito académico y nunca trascendieron a lo personal. Por eso me reafirmo en que yo nunca tuve ningún problema con Margarita y que mantuvimos una relación siempre cariñosa. Por supuesto que cada uno de nosotros defendía lo que creía mejor para el departamento, pero esas discrepancias cuando las hubo, no nos afectaban en nuestra relación y esto se lo agradezco hasta el extremo de que mi percepción es que tuvimos siempre una

relación muy fácil y cariñosa, además, por otra parte en la mayoría de los casos coincidíamos.

Margarita a través de los años se convirtió en una de las figuras más relevantes del departamento, sus méritos iban creciendo y sobresalían del resto de nosotros y fue una de las profesoras y profesores que más han dignificado al mismo en su larga ya trayectoria. Gracias Margarita por tu magisterio y ejemplo.

Palabras de homenaje a Cecilio

Como he mencionado al hablar de Margarita, me siento muy orgulloso del homenaje que dedicamos también a Cecilio Sánchez Robles con motivo de su jubilación. Desgraciadamente un tiempo después también nos abandonó de una manera callada, un tanto reservada como era él en vida. Nadie sabíamos nada de su enfermedad.

Cecilio perteneció al grupo de profesores que iniciamos el Departamento de Composición. Él se incorporó a la asignatura de Composición II cuando pasé a impartirla desde la Plaza de Galicia a la nueva sede de Arquitectura en el Politécnico, poco después. Siempre compartimos desde ese momento y hasta su jubilación la docencia de esta asignatura. Tuvimos muchas diferencias respecto a la docencia, pero supimos llegar a un acuerdo respetándonos mutuamente, creando dos líneas de docencia que indudablemente enriquecían las posibilidades de los alumnos. Creo que ambos demostramos lo importante que es la tolerancia en todas las facetas de la vida. Tolerancia tan mal tratada en otros ámbitos, desgraciadamente.

Con motivo de su jubilación le dediqué unas palabras que intento, algunas, recordar ahora.

Entonces le dije que le admiraba especialmente por la perseverancia en sus convicciones. Cecilio fue siempre un profesor fiel a sí mismo. Tenaz en la defensa de sus ideas y convicciones. El espíritu un tanto revolucionario y contestatario que poseía en su juventud, (según me contó hace tiempo un íntimo amigo suyo de aquellos años), creo sinceramente lo mantuvo en cierta manera a lo largo de su vida.

Por otra parte fue siempre el profesor vigilante de que todo se hiciera legalmente y con rigor en los Consejos del Departamento. Muchas veces defendimos posturas opuestas, pero si yo lo hacía desde el convencimiento de que lo que defendía era lo mejor para el Departamento, él también poseía esa convicción. Los Consejos del Departamento ya no fueron los mismos sin él. Cecilio, sinceramente, con sus intervenciones me obligaba a ser más cuidadoso con lo que hacía como director del departamento, lo que le agradecí con motivo de su jubilación. Alguien que asistiera a nuestros debates en los Consejos, podría pensar que a mí me debía molestar mucho su casi constante oposición; en una ocasión a un compañero le dije que una cosa era el momento de la discusión y otra nuestros sentimientos porque a mí Cecilio me resultaba entrañable. Tenía muchas virtudes y una de ellas era su franqueza, él nunca actuaba a las espaldas de nadie, él tenía una clara personalidad y yo que estuve tanto tiempo de compañero en la asignatura, la conocía muy bien y la valoraba.

Una vez fuera de la Universidad, jubilado Cecilio, noté que alguien me llamaba a mi espalda. Me volví y era Cecilio. Nos dio a

ambos mucha alegría vernos. Charlamos un rato pero no me contó nada de su enfermedad. Me dio muchos recuerdos para todos. Fue la última vez que vi a Cecilio.

Finalmente, quiero agradecer a ambos, Margarita y Cecilio, tantas horas de compañerismo, de tranquilas o a veces encendidas discusiones pero siempre respetuosas, su enorme dedicación de ambos al departamento y a los alumnos, sus numerosas aportaciones. Sirvan estas palabras en memoria de ellos para que sus familiares sientan el calor de un verdadero afecto, su recuerdo lo albergaremos siempre en nuestro corazón.

Gracias a ambos

De arquitectura y humanismo

En memoria de Margarita Fernández Gómez

Joaquín Arnau Amo

Soy consciente de haber usurpado (y por ello pido disculpas) el título para este artículo de recuerdos. Lo hizo suyo Víctor D'Ors, catedrático de Teoría del Arte en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, en un libro publicado por Labor en 1967 y, sustituyendo conjunción por preposición, lo es del que dio a la estampa *Laterza* cinco años después: *L'architettura del umanesimo*, de Manfredo Tafuri.

Pero no encuentro otro mejor para recordar a Margarita, Catedrática del que ahora se llama Departamento de Composición Arquitectónica en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, UPV. Recuerdo que, como sabiamente hace notar George Steiner apuntando a su étimo latino (*re-cordare* remite a *cor/cordis*, o sea, al corazón), tiene tanto de emoción y sentimiento como de memoria y reconocimiento. Quizá la mente es la que archiva lo pasado: pero es el afecto el que lo revive y hace presente. Recordamos lo que queremos, con un querer no tanto de voluntad, cuanto de aprecio.

Como el lenguaje, el recuerdo no lo poseemos: nos posee. Y si lo hace es porque

nos afecta. Y si nos afecta, es porque hubo y hay afecto de por medio. Un afecto que se hace tanto más consciente cuando la barrera que separa el más allá del más acá decreta la distancia de un vacío inapelable. Se acaba de saber cuánto vale lo que se ha tenido cuando deja de tenerse.

* * *

Ahora que las Humanidades son objeto de escarnio por parte de los poderes públicos y que se las ahuyenta de los planes de estudios en diversos ámbitos de la vida académica, es más notable el caso de una profesora, finalmente catedrática, entregada en cuerpo y alma, y del modo más natural, al cultivo y transmisión de las Humanidades en torno a la Arquitectura.

Es fácil decir que la vida le sirvió en bandeja ese vecindario, en gracia a sus vínculos familiares, ciertamente inmersos en ese espíritu. La sombra de su suegro, Enrique Lafuente Ferrari, eminente historiador del Arte adonde los haya habido, amparaba el entusiasmo por ese mundo de elección de un modo afable y contagioso. Pero es que fue nuestra

compañera la que eligió esos vínculos y contribuyó a hacerlos más fecundos si cabe. Y todo ello con el gozo que otorga la libertad de hacer lo que se quiere cuando se quiere lo que se hace.

A tal suegro, tal nuera. Y viceversa.

Y esa común vocación apunta en su caso a unas coordenadas históricas (Renacimiento, Ilustración) y geográficas (Roma, El Escorial) que describen todo un talante de alta cultura, sin aspavientos, en una investigación compartida y transmitida: no otra cosa es la docencia activa.

* * *

Margarita fue estudiosa nata: con la parsimonia que todo auténtico estudio requiere. Y en las dos direcciones que el de Arquitectura implica: archivos y lugares, lugares y archivos. O dicho de otro modo: documentos y monumentos, monumentos y documentos. Papeles desde luego: pero lugares sobre todo, sitios *in situ* (la redundancia es deliberada). Sin estarse adonde ella está no hay arquitectura que valga. He aludido a Roma y El Escorial: son dos incomparables referencias, entre otras muchas, pero sobre las demás, monumentales y documentales ambas.

Resumiendo (lo que no debe hacerse para no faltar a la verdad, pero ha de hacerse si de averiguarla se trata), Margarita anduvo su vida académica, más fecunda que espectacular, de la ceca de los archivos a la meca de los territorios: del *Compendio Matemático* del Padre Tosca a los Puentes de la Trinidad y de Serranos, del Hombre-Canon de Vitrubio a los *grutescos* delirantes del Barroco más desenfundado (imprescindible para entender el espíritu de nuestras tierras). Y todo con el debido

rigor: pero, sobre todo, con un toque del aprecio indisimulado.

A la Italia del Humanismo se sentía ligada (*religada incluso*: porque se entiende que hablamos de religión) por doble lazo: el de Levante, que mira a ella, y el escurialense.

Reavivar la lectura de Tosca fue uno de sus aciertos: volver a leer al cura oratoriano, un adelantado de la Ilustración, con voluntad enciclopédica que se anticipa a la Enciclopedia. Y nos lo cuenta, desde la atalaya infalible de las Matemáticas. Un curioso a cuya trayectoria de estudio, inconclusa como toda vida vivida a fondo, no se le puede poner peros: la Ciencia en primer lugar, el Saber, a continuación, y la Religión, finalmente. Porque era su plan acometer, tras el “matemático” y el “filosófico”, un tercer compendio: el “teológico”.

Pero Margarita (ventajas, me atreveré a decir, de su profunda feminidad) no se pierde en las ramas y va al grano: y se centra en los Tratados XIV y XV, entre los XXVIII que comprende el *Compendio*, y que tratan de Arquitectura, teórica y práctica: y se hallan justo en el ecuador de este largo viaje a través del conocimiento al hilo matemático.

La razón de esa inserción, de la Arquitectura en la Matemática, es antigua y moderna, clásica e ilustrada: ¿acaso Alberti no había enunciado el *numerus* como primera cuestión en relación con la *Re aedificatoria*? Tosca toma nota cuando nos declara el asunto de sus libros: *en que se contienen las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad*.

Pero la *cantidad* de Tosca, en Arquitectura, como el *numerus* de Alberti, se traduce por “medida”. La medida (lo que ciertos *star-architects* actuales se empeñan en ignorar)

asegura a la Arquitectura su perdurabilidad: la desmesura, en cambio, la agota y acelera su ruina. Porque la medida es habitable (adonde no hay horizonte, los ojos lo ponen): la desmesura no. Vivir en la desmesura es no vivir. De ahí el que la cantidad concierna a la Arquitectura y el que Tosca vea en ésta una provincia que atañe al conocimiento de aquélla.

Hay un detalle no banal, que la profesora Fernández destaca, rompiendo una lanza a favor de una cultura de firme arraigo en nuestro territorio y cuyo supuesto desmantelamiento (en vano) Tosca conoce en presente y en vivo: es la cultura tardo-barroca que luego habrá de dar paso, por las buenas o por las malas, a los cánones neo-clásicos del bando contrario. Pues su *Compendio* es rigurosamente coetáneo del cambio de dinastía en el gobierno de España: un cambio que en Levante, como pro-Austria, padece el sesgo de los vencidos.

Y el que da por hecho que el ideal borbónico corre parejo de una mayor libertad, yerra (nos dice la editora de este facsímil) de arriba abajo: la *militarización* de la cultura que sucede a la Guerra de Sucesión es un síntoma del retroceso que hace más valiosa la obra de Tosca.

Pues ella se sitúa precisamente en el quicio de ambas culturas y en el instante mismo de su entrada en conflicto. *Compendio* es la palabra justa para definir este legado que supone, entre otras cosas, que no se pierda lo que se ha ganado sin dejar perder lo que se puede ganar.

Tosca hace una sustancial aportación al propósito de la Ilustración, preservando unido un saber que no por antiguo está agotado. Un talante, el del investigador, que la investigadora comparte: de ahí el encuentro en una curio-

sidad común y en la doble vertiente de conocer y dar a conocer, que es propio del genuino espíritu académico y universitario.

* * *

Ese mismo espíritu, que Tosca encarna en Valencia y en la primera mitad del dieciocho y que la profesora Fernández documenta en cuanto concierne a la Arquitectura, hecho singular en el que se cruzan saberes universales, con la Matemática como telón de fondo, volveremos a encontrarlo en El Escorial, referencia capital en el historial de nuestra compañera y amiga.

En El Escorial sucede el encuentro en estado de gracia de las que Michel Foucault llama las dos fuentes del pensamiento, arquitectónico en nuestro caso privilegiado: el *monumento* y el *documento*. Es más, por el modo en que éstas se concilian y reconocen, en virtud del genio de Herrera, no es gratuito decir que, en este incomparable Real Sitio, el documento *habita* el monumento. Y lo habita a título de mayordomo: su Biblioteca, como bien sabemos, preside la fachada del Monasterio y sobre monta su zaguán principal. Es el *pro-naos* del Templo.

Con la falsa modestia propia de un soberano absoluto, el Rey ha reservado para sí el otro vértice del eje, esto es, el *epistodomo*. La secuencia no admite titubeo: primero el Saber, al fin el Poder y, en medio (estamos en un templo), el Orar. Y el monumento sería incompleto si no lo precediera, sellando su mismo umbral, el documento. Todo un mundo.

Es un mundo cuyo soberano se deja comparar con Salomón por parte de una pareja de jesuitas dispuestos a cantar sus loas, y

aprueba el que sus artífices nos retrotraigan al Antiguo Testamento, cuando los reyes lo eran a la sombra de la divinidad, haciendo presidir su primer patio con sus figuras resplandecientes. De nuevo el saber y el poder dándose la mano.

Dejemos, parece decirnos el monarca, a nuestros *evangelistas* con mis Frailes y demos a cada tiempo su lugar. Arquitectura y conocimiento: ¿cómo no iba a enamorar este encuentro carismático a la Catedrática de Composición? Y por si ello fuera poco, ocurre que en este lugar de encuentro habita asimismo el desencuentro que ha vivido Tosca en primera línea. Porque, con el saber y los frailes, no solo los Austrias duermen en El Escorial su sueño eterno: en él los Borbones hallan luego su propio acomodo (eso sí: en el lado opuesto al de los frailes).

Historia vivida en piedras y papeles: gran tema para una investigadora de fuste. La que, dado el cariz de nuestra civilización, nos lleva, si remontamos la corriente, adonde se dice que todos los caminos van a parar: a Roma. Y Margarita hace estancia en Roma: es decir, adonde el Humanismo de raíz toscana recibe el espaldarazo pontifical que nos asperge por todas partes.

De manera natural, no oficial que yo sepa, nuestra estudiosa se instala por un tiempo en Roma, la recorre de arriba abajo, y ayuda a recorrerla a visitantes, colegas y amigos.

En la Ciudad (que algunos escribimos con mayúscula) que el papa Sixto V, si no antes, convirtió en red de itinerarios para sus jubileos, traza Margarita los suyos, descritos en croquis deliciosos, marcando sus hitos y “estaciones”, que pueden serlo tanto para contemplar como para holgar. Un tesoro:

precioso cuaderno de viaje para el vocacional de Arquitectura. Los que lo han vivido y gozado dan fe de ello. Y el más reacio puede entender que la investigación, si es auténtica, revierte en la docencia: y que ésta se sustenta en aquélla.

* * *

Decía Whitehead, matemático-filósofo en ese orden biográfico que del medio conduce al fin, que cómo iba a ser el ser humano, diminuto y frágil, medida del cosmos, desmesurado y arrollador. Un universo antropocéntrico nos parece hoy, hallándonos inmersos en relatividad e incertidumbre, un puro disparate de la mente arrogante. No: no somos el centro del Mundo.

Pero, si por mundo entendemos lo que sabemos de él, ¿no es cierto que en ese mundo nuestro, el que habita en nuestro modesto entendimiento, nos reconocemos y somos de pleno derecho sus protagonistas? Vale: no somos su centro. Pero sí lo somos del conocimiento que de él nos hemos granjeado. El Hombre de Vitrubio, dibujado por Leonardo, tiene sentido.

Tal vez no demos la talla del Mundo (que no es, desde luego, ni cuadrado, ni circular): pero de la nuestra hemos hecho patrones para conocerlo, que la Arquitectura, ni aún hoy con sus instrumentos digitales, deja de observar y representar en sus formas e imágenes, visibles y tangibles, finalmente habitables. Invocar esa medida “humana” del planeta en que habitamos es propio de arquitectos al servicio de nuestros paisanos. Por donde el discurso se nos cierra y volvemos al *Compendio* de Tosca y a *las ciencias de la cantidad*. La Arquitectura lo es.

Lo inconmensurable, que los físicos reconocen en el espacio sideral, renunciando a la hipótesis de un universo fiel a su nombre, no es razón para que los seres humanos hayamos de renunciar a un espacio de convivencia, universo propio y apropiado, a la medida de nuestras necesidades reales y legítimas ilusiones. Para entender y dar a entender este mundo racional y doméstico, nuestra querida Margarita hizo todo lo que pudo y más: con los medios propios de una Universidad que, hoy por hoy, todavía no ha renunciado a hacer honor a su nombre.

Siempre desde un humanismo sereno, sin grandilocuencia, atendiendo al documento con la puntualidad que se merece, del *Codex Escorialensis* al *Compendio* del oratoriano Tomás Vicente Tosca, o de los grutescos a Piranesi, para gozar luego, o antes, o lo mejor de todo, a la vez, del monumento con la emoción que suscita: del Turia al Tíber y demás estaciones.

El viaje a través de la Arquitectura, en su Geografía e Historia inseparables, de nuestra inolvidable Catedrática Margarita Fernández Gómez, es una invitación, en el tono más amable y discreto que pueda imaginarse, a transitar sus rutas, u otras semejantes, con la certidumbre del Humanismo que no decae en su propósito de *humanizar* la vida del hombre sobre la Tierra.

Homenaje a Margarita Fernández Gómez

Ignacio Bosch Reig (UPV)

Querida Marga: unas palabras de afectuoso recuerdo que intentan glosar tu entusiasta, sólida y fructífera trayectoria universitaria de más de 45 años.

Iniciaste tus estudios en Madrid, y tras un breve paso por Valencia (en los inicios de la Escuela en el curso 1966-67, donde iniciamos una amistad que nunca dejará de existir), en el año 1972 terminaste tus estudios en la Escuela madrileña inmersa en una permanente contradicción entre el academicismo de profesores como Chueca Goitia, y la modernidad y heterodoxia de Saez de Oiza, Fullaondo. o De la Sota.

Sólo dos años después, no dudaste en aceptar el reto planteado por Joaquín Arnau, para impartir docencia en la asignatura de Arte y Estética de la Ingeniería Civil, que inmediatamente se amplió a Estética y Composición, hoy Teoría de la Arquitectura, donde sentaste cátedra durante 36 años, viviendo las vicisitudes de una Escuela, que de 400 alumnos y

30 profesores pasó a 3600 alumnos y 310 profesores, cuando te jubilaste anticipadamente, hace cinco años.

Muy pronto desarrollaste una aguda sensibilidad por el mundo del arte, entendiéndolo para educarla, necesitabas recurrir a la historia. Estoy seguro de que en ese devenir, influyeron decididamente las intensas conversaciones que sobre el binomio Arte-Historia, mantenías asiduamente con D. Enrique Lafuente Ferrari.

Seguramente por ello, de la mano del catedrático de Historia de la Universitat, Santiago Sebastián, emprendiste la investigación sobre los orígenes del Renacimiento en España, el llamado Protorenacimiento, que ya no abandonarías en toda tu trayectoria.

Fuiste la tercera doctora (1984), la segunda en ser Titular (1987) y la segunda en obtener la Cátedra (2003), forjada íntegramente en el seno del Departamento de Composición Arquitectónica.

Con ello y con tu permanente dedicación y entusiasmo en la docencia y la investigación, contribuiste decididamente a asentar una Escuela de Arquitectura a la que muchos nos sentimos orgullosos de pertenecer. En la que tú disfrutabas diariamente buceando en los libros, bibliotecas y documentos inéditos, preparando las fichas de las clases que ibas a impartir, en las que dabas lo mejor de ti, creyendo decididamente, y sin equivocarte, que aquello era lo realmente importante.

Convencida de que una parte sustancial de lo que aprendemos se consigue mediante la vivencia directa, fuiste practicante asidua de viajes de estudios que compartimos con compañeros y alumnos, para sentir, aprehender y captar la realidad del arte, la cultura y la arquitectura.

Y así día tras día, año tras año, fue aumentando tu compromiso docente, involucrándote en nuevas asignaturas de los Másters de Conservación del Patrimonio y de Arquitectura Avanzada, publicando 13 libros docentes y un sinnúmero de artículos, a la vez que percibías la satisfacción del deber cumplido, y recibías el reconocimiento y cariño de tus propios alumnos.

Las herramientas más preciadas de tu pensamiento fueron la racionalidad y la reflexión, de forma que en el difícil recorrido de la confrontación entre lo ya conocido y el camino desconocido que falta por recorrer, utilizaste la pregunta como método de conocimiento, buscando siempre la verificación de la intuición.

Descartaste la precipitación, y desconfiaste de lo fácil, buscando siempre un “tiempo lento”, en el que la transmisión del pensamiento se planteara de forma más reflexiva, más sensible, menos automática y más

profunda. Sin recrearte en lo ya dominado, sino buscando permanentemente adentrarte en lo nuevo, profundizando en las múltiples derivaciones que aparecen ante la mirada atenta.

Tomar distancia, para conseguir un tiempo de reflexión, como ya lo planteó Alberti al hablar del proceso del proyecto, y que Hernández León lo define como “un tiempo-fisura, en el que la idea fermenta sin una presencia concreta ni espacio determinado”

De esta manera, tomaste distancia con dos estancias en el extranjero, primero un mes en Nueva York, al Metropolitan Museum of Art, para investigar sobre el Palacio Vélez Blanco, y años después a tu querida Roma, donde permaneciste 8 meses, en una permanente búsqueda de las raíces.

Una búsqueda personal, un camino propio, laberíntico, angustioso en ocasiones y heroico las más de las veces. Una investigación que trata de descubrir la cualidad estética de la forma, su capacidad de transmitir sensaciones, seguridades, dudas, y por tanto preguntas.

No te conformaste con investigar el pasado a través de la historia escrita por otros, sino que fuiste a los orígenes, a los documentos y obras primigenias, para ser interprete primario de lo que ellas encierran entre sus entrañas. Y siendo consciente que esa interpretación se hace desde la cultura actual, buscaste las relaciones inter-estratos, entre el antes, el ahora y el después, reconociendo la transversalidad de la historia y de la cultura, recreándote en aquellos momentos que consideraste de calidad intemporal: la historia, la cultura y la arquitectura clásica y su interpretación humanista del renacimiento.

Pero en tu investigación, el camino no era

único, tenía ramificaciones abiertas, no programadas, que supiste captar y potenciar, que cabe compararlas con las vetas de la madera o las líneas de la mano, ambas auténticas líneas de tiempo, que no siendo paralelas, y llevando un ritmo no prefijado, nos hablan del pasado y posiblemente sean capaces de llegar a dilucidar el futuro.

Así ha sido el trabajo intenso, muchas veces solitario, en el que te adentraste hasta las profundidades de tu ser, y en el que invertiste no sólo conocimiento, sino también tus sentimientos, convirtiéndolo en una vivencia completa.

Como resultado de esta ardiente, apasionada, rigurosa y constante investigación, escribiste 7 libros y multitud de artículos. De entre los primeros destacaría cuatro:

- *Los grutescos en la arquitectura española del protorenacimiento* (1987), que recoge tu intenso trabajo de la Tesis Doctoral.

- La documentada y seria introducción del libro *Tratados XIV y XV del Compendio del matemático Padre Tosca* (2000), en la que nos descubriste a un erudito investigador, del arte y la ciencia, además de un riguroso intérprete de la Valencia de principios del XVIII.

- *El testimonio de Vitruvio*, (2003), en el que investigaste sobre el ámbito cultural de su época, a través del análisis de los edificios, los lugares y los personajes por él nombrados en su obra.

- Y especialmente, el libro *Codex Escorialense*, resultado de una investigación de casi 10 años. Libro de autor desconocido, aunque tú tenías una hipótesis muy documentada, sobre el que trabajaste hasta conocerlo con tal

profundidad, que gracias a ello, tras la restauración de sus librillos, se pudieron volver a recolocar en su posición original.

Y fueron llegando los reconocimientos a tu intensa labor de investigación, con el Premio del Colegio de Arquitectos del año 1985 a la Tesis Doctoral; el nombramiento de Académica Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en el año 1989; y los sucesivos tres sexenios de investigación, hasta el año 2006, de forma que si no hubieras tenido que interrumpir tu dedicación a la Universidad, por razones obvias, hoy estarías cerca de conseguir tu quinto sexenio.

Presentaste el libro *Codex Escorialense*, en la Academia de San Fernando de la mano del reconocido arquitecto Antonio Fernández Alba, y en la Biblioteca Nacional, en un brillante acto de la mano de su entonces Director, el escritor y poeta Luis Alberto de Cuenca.

Debes sentirte muy orgullosa de tus logros, pues tus libros se encuentran en las bibliotecas de las más prestigiosas Universidades del Mundo: Columbia, Cambridge, Yale, Princeton,....

Tú tenías claro que el pensamiento racional avanza lentamente, de forma no-lineal, en un mundo enigmático y complejo. Por ello, profundizar bajo la superficie, reconociendo lo que nuestros antepasados desarrollaron, supone encontrar un espacio de penumbra, que se nos muestra ajeno a la claridad de la razón.

Seguramente por ello, te interesaste por la intervención en el patrimonio, e iniciamos una fructífera colaboración, con el proyecto de Restauración de la iglesia historicista de la Virgen de Begoña del Puerto de Sagunto, en el que nos descubriste a Ricardo Bastida, autor de

la Alhóndiga de Bilbao, y pionero en la utilización del hormigón armado en España.

A partir de ese momento, te integraste en nuestro grupo I+D+I, participando en el año 1999 en la fundación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV (que hoy tiene más de 120 investigadores), con participación activa en varios Proyectos de Investigación del Plan Nacional; así como en proyectos arquitectónicos como la Recuperación Integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados; o en la Restauración de los Puentes históricos de Trinidad y Serranos, ambos de Valencia.

Los personajes de tu interés seguían siendo aquellos que fraguaron el renacer del arte y la arquitectura en el siglo XV, tratadistas como Alberti, Filarete, Francesco Colonna, o Luca Pacioli, cuya obra *De la divina proporción*, ligada al número "áureo", fue ilustrada por Leonardo Da Vinci.

Eras Grande, pero te sentías pequeña, ávida de conocer, de aprehender, de captar con la mirada atenta.

Fuiste gran amiga y compañera, yo diría mi mejor amiga, que valorabas lo bueno pero criticabas lo incorrecto. En la Escuela te superaste a ti misma y a las circunstancias, y con gran dedicación, rigor, entusiasmo y aprecio por el trabajo bien hecho, llegaste a lo más alto de la docencia y la investigación. Aceptando retos difíciles como el de transmitir sensibilidad a los ingenieros de caminos.

Tu compromiso con la Universidad lo fue también desde la Gestión, y siempre en momentos difíciles, como la puesta en marcha de las nuevas estructuras departamentales, derivadas de la LRU. En 1988, aceptaste ser la

Directora del Departamento mixto de Composición y Proyectos Arquitectónicos, estableciendo las bases para que un año y medio después pudiéramos navegar solos. Igualmente, en el año 2008 aceptaste poner en marcha el nuevo Programa de Doctorado de Arquitectura, Edificación, Urbanística y Paisaje, vigente en la actualidad.

Hoy, te queremos reconocer lo mucho que nos has dado, diciéndote con fuerza que sigues estando con nosotros, que seguimos contando contigo, y que siempre te llevaremos en nuestro interior.

Deseo terminar mi intervención dedicándole a Marga, la frase con la que cerró su discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el escultor del vacío, Eduardo Chillida, allá por el año 1994:

"La tarde avanza lentamente, y yo mirando quiero ver"

Muchas gracias Marga

Huellas en el recuerdo

Pilar Roig Picazo (UPV)

Eran los años 60 cuando Ignacio, tu compañero de estudios y mi novio, nos llevó a un lugar que permanecerá siempre en mi recuerdo, Bar el Agujero, en calle Micer Mascó, muy cerca del Mestalla.

Un lugar algo oscuro con altillo, que por cierto permanece exactamente igual que hace 46 años y por el que paso muy a menudo y siempre miro y me viene a la memoria aquel día.

Eras su amiga y desde entonces la mía para siempre.

Hoy he sido elegida de entre muchas para hablar de ti en este merecidísimo homenaje y lo agradezco en el alma.

Voy a hacer un pequeño extracto a través de una selección de imágenes de algunos de tus viajes, con buenos amigos, con compañeros, con alumnos.

Esos viajes que tanto preparabas y que para los que te acompañábamos era un privilegio. Nada dejado a la improvisación y todo sorpresas... imprescindibles para tus clases y que aprovechábamos tus amigos, viajes culturales impregnados de sabiduría, inolvidables.

Las fichas son un ejemplo: datos históricos, técnicos, esquemas, recorridos, autores, referencias bibliográficas, reseñas gastronómicas, todo de tu puño y letra...

Te interesaba captar imágenes, momentos, detalles,... con mirada profunda e incisiva, desentrañando aquello que solo unos pocos son capaces de ver.



Viaje de estudios a China. Junio de 1999.

Una mirada atenta, en la que intervienen todos los sentidos, y que es capaz de ver más allá de lo evidente. Aquella que muchos desprecian por automatismos, por creer que es desviarse del camino trazado.

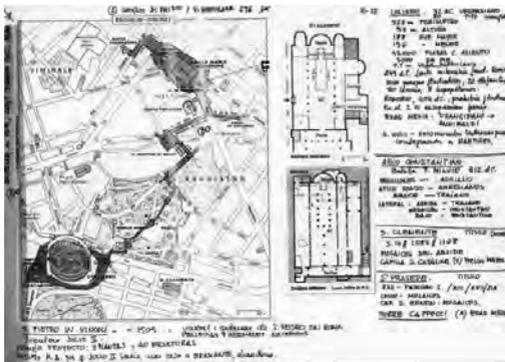
Arquitecturas de siempre – la Alhambra - junto a arquitecturas modernas, enseñanzas



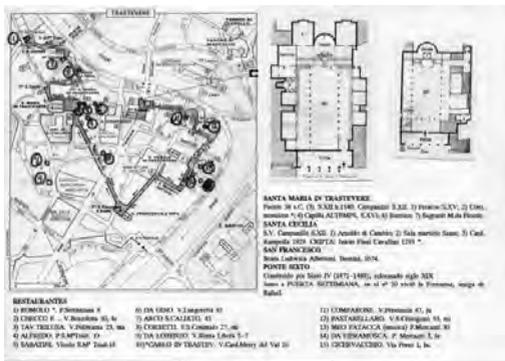
Alhambra de Granada, 2008.



Piscinas Leça de Palmeira.



Londres, British Museum, 2010.



Fichas viaje a Roma: Campo dei Fiori, San Clemente y Trastevere

para tus alumnos a los que inculcabas el trabajo bien hecho

Espíritu inquieto, buscabas en bibliotecas, libros rojos del Touring Club italiano que nos ayudaban en las visitas de muchas ciudades, nos instruías de una manera amena, mezclando saber con simpatía.

Recuerdo nuestra visita al museo de Albacete para asistir a la inauguración de la exposición de Pilar.

Recuerdo el año que pasaste en Roma en aquella casa de techos altos en il Corso de Vittorio Emanuele...

La visita a tantas bibliotecas, la Casanetense en Roma... Iglesias llenas de historia que recorríamos con gran detenimiento.



Museo de Albacete. Exposición de Pilar Belmonte, 2011.

Bernini y Borromini enfrentados en la Piazza Navona,... nos descubriste el núcleo medieval romano, donde las casas son muy domésticas, sencillas y humanas.



Biblioteca Casanetense, Roma 2012.



Bernini y Borromini enfrentados en Piazza Navona, Roma 2012.

Renovados paseos por Roma siempre descubriendo algo sorprendente, y a la vez relajados, llenos de alegría, disfrutando de la amistad sincera y la complicidad compartida.



Venecia 2012.



Captando imágenes.



Berlín 2006.

Pantheon, Piazza del Popolo, Piazza Spagna, siguiendo los recorridos tan estudiados por ti en los esquemas.

Compartimos recorridos fantásticos, pequeños y grandes descubrimientos y como no, momentos lúdicos acompañados con especialidades culinarias, o descansos necesarios aprovechando cualquier accidente del terreno...

Venecia, conviviendo en un palacio dando al gran canal, y con vistas a Santa Maria de la Salute y con Vicente e Isabel recorriendo los lugares y rincones que ilustran las novelas de Dona León...

O en Palazzo Franchetti junto a uno de los muchos pozos en plazas venecianas, en esta ocasión comentados por Nacho.

Recorridos en Vaporetto o posando en el Puente de la Academia. Reflejos de misteriosas máscaras venecianas a través de un vidrio, retrato enigmático hecho por Nacho desde el exterior de un café en uno de nuestros obligados reposos, y cómo no, la típica foto de grupo en la plaza de San Marcos.

Con tu hijo Esteban en Málaga visitando el teatro romano y la Alcazaba, o en lo alto del andamio en la Iglesia de San Nicolás contemplando la maravillosa pintura barroca al fresco de Dionís Vidal, gran artista que fue capaz de revestir con maestría una estructura gótica.

Y también hablaré de las excursiones por los caminos romanos y los montes de Cercedilla, disfrutando, después de las largas caminatas, de la degustación de deliciosos productos locales de gran valor energético, en la terraza soleada de la casa solariega de los

Lafuente-Niño, mientras contemplábamos la sierra de Guadarrama nevada.

Para pasar seguidamente a saborear las insuperables comidas caseras que preparabas con todo tu buen hacer...

A todo ello añado las noches viejas y comienzos de año entrañables entre familiares y amigos.

En Gea en acontecimientos familiares, o recogiendo setas, moras o uvas con las que hacer mermeladas insuperables, y disfrutando de la Serranía de Albarracín y del río Guadalaviar, y tertulias con la suave luz y sombra entrelazadas bajo la parra, esa tan vieja de donde recogíamos la uva roja garnacha, del jardín de casa.

En Chinchilla realizando visitas culturales, y largas sobremesas en la cueva de nuestra querida amiga Pilar... disfrutando de una cálida puesta de sol sobre los llanos.

O en su estudio valenciano... celebrando juntos sus éxitos, y debatiendo sobre su obra, en esta última foto con el grupo de amigos.

O en acto oficial en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Y también esta otra fotografía, la última con toda tu familia: Nacho siempre a tu lado, cuántas veces hemos hablado de nuestros hijos. Qué orgullosa estabas de los tuyos: María, Andrés, Pablo y Esteban, y de sus parejas y de los nietos.

Recuerdo nuestros últimos paseos bajo el antiguo cauce del río Turia... viendo juntas el video que con tanto mimo le regalasteis a Nacho en su 70 cumpleaños.

Me impactaron las frases que entresacaste del poema "una oferta de alegría" del libro de familia de Félix Grande, que leo muy frecuentemente como regalo póstumo y tu recuerdo.

Hoy te correspondo con un poema de mi querido y admirado amigo Francisco Brines. Dice así:

*Vives ya en la estación del tiempo rezagado:
lo has llamado el otoño de las rosas.
aspíralas y enciéndete. Y escucha,
cuando el cielo se apague, el silencio del mundo.*

Gracias Marga, mi amiga.



Familia Lafuente-Fernández. Febrero de 2015.



De arquitectura empírica

En memoria de Cecilio Sánchez-Robles Beltrán

Joaquín Arnau Amo

Aterrizó en el Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, UPV, como venido de otro planeta. O, al menos, yo lo percibí de esa guisa. Lo que de entrada hizo fácil nuestro buen entendimiento. Intuimos, me parece, desde un principio que, siendo distintos nuestros equipajes, el viaje en común iba a ser grato. Y enriquecedor. Él a lo suyo, nosotros a lo nuestro pero en buena armonía de contrarios.

Cecilio Sánchez-Robles Beltrán fue un profesor diferente, pero deferente. Conmigo lo fue, desde luego. Y quiero creer que yo con él. El perfil de incomprendido, que él en mi opinión no dejó de cultivar, lejos de alejarle, le atraía a mis confesadas o inconfesadas simpatías. Pues, en efecto, Cecilio era, en nuestro Departamento más o menos apacible, punto y aparte.

Y esa singularidad hacía de sus enseñanzas, entendidas más bien como “aprendizajes compartidos”, territorio fecundo. Él no era un teórico a la usanza mediterránea, sino más bien un pragmático afín a las escuelas del norte, que antepone a la ironía socrática, que está en la

base de nuestro modo de entender *albertiano*, la mayéutica, asimismo socrática, que hace del aprendiz protagonista en la aventura del conocimiento. El profesor que se deja alumbrar por el alumno: el que está a la escucha. El que, antes que sentar cátedra, se sienta en el pupitre.

* * *

En sus publicaciones, que lo son siempre o casi siempre compartidas, llama la atención la referencia que se hace a su elenco de alumnos como Grupo B. Es que Cecilio nos vino desde el primer momento a la Escuela con un Plan B bajo el brazo. Y lo preservó y defendió como una opción alternativa: ni mejor, ni peor, otra. La Arquitectura como alternativa al paisaje.

Si el Movimiento Moderno de la Arquitectura, tan repasado en las escuelas, debe a la Ilustración su recurso a la Idea que precede, al concepto de la mente que el Manierismo había acariciado, que los ilustrados reverencian y la modernidad suscribe, la Pos-modernidad debía, como primera providencia, invocar un pasado menos idealizado, más empírico y a pie de obra. Por eso, Cecilio revisita con sus alum-

nos monumentos a tiro de esta Ciudad que se adelantan a sus cánones clásicos (La Lonja) o los reinterpretan (El Patriarca).

Aprender a componer descomponiendo lo que fue, más o menos feliz, pero realmente, compuesto. Y ello no desde ideas preconcebidas, sino alumbrándolas a la luz de un encuentro. La invención como hallazgo. La idea como alumbramiento. Un método en el que, si es verdad que se corren los riesgos de una ingenuidad naíf, el producto se salva por auténtico.

* * *

La distancia del recuerdo se mide por el afecto que la acorta, si es que no la niega. No siendo ella asunto mental, sino cordial, los años pasan, hasta cierto punto, en balde.

De ahí que la figura de Cecilio me traiga al recuerdo en primer plano, como de algo que fue ayer, la visita a la ETSAV en el otoño de 1980 de John Hejduk, el insólito arquitecto del otro lado del océano que había saltado a la fama como uno de los *Five Architects*. En un breve pero intenso curso de una semana, lo que hoy, con la frivolidad que nos caracteriza llamaríamos un "evento", el profesor de la Fundación *Cooper Union*, nos puso, a quienes quisimos escucharlo y disfrutamos haciéndolo, las pilas. Y a un alto voltaje.

Pues bien: en esa oportunidad única, Cecilio hizo de todo: de introductor, traductor, intérprete, guía, mediador, moderador, animador... Y lo hizo con total entrega y eficiencia. En un cierto momento y a propósito de sus funciones de intérprete, yo recuerdo que le sugerí que sustituyera la respetuosa tercera persona (él dice) por la más desenfadada primera (yo digo). Y él me objetó: *es que dice*

unas cosas... En efecto: no era fácil que uno hiciera suyos los golpes de genio del Maestro. Ya era mucho atreverse a ser su evangelista.

Porque conviene anotar que nada más lejos de la pragmática *a pie de caso* de nuestro querido profesor Sánchez-Robles que las inspiraciones, no por flemáticas menos arrebatadas, rozando lo místico en su más amplio sentido, del maestro Hejduk. Nada, o muy poco que ver. Y tal vez por eso mismo, la complementariedad en el fondo entre uno y otro discurrió a pedir de boca: éste en las alturas, como de él se esperaba, y aquél a ras de suelo, como era de desear. El arcángel Gabriel (fue una de sus metáforas) al fin pisaba tierra con el pie desnudo.

He dicho que, a mi ver y desde un punto de vista epistemológico, el *star* americano y nuestro compañero se hallaban en las antipodas del modo de concebir la Arquitectura. Y que, sin embargo, sus puntos de vista distantes facilitaban su feliz acoplamiento recíproco. Pero hay más: y es que ambos congeniaban en sus respectivas opciones pedagógicas.

A la hora de enseñar, sea de aprender enseñando (a lo que he dedicado mi vida), sea de enseñar aprendiendo (su común sistema: de maestro y asistente), sus procedimientos eran ampliamente compartidos. Que la estrategia para el aprendizaje fuera una caja de puros o el Monasterio de San Miguel de los Reyes, un instrumento musical o El Patriarca, era indiferente.

El saldo fue, para quienes pudimos beneficiarnos de esa oportunidad, generoso. Dos décadas y pico después (primavera de 2001), ausente ya de este mundo el patriarca, pero viva desde luego su memoria en el espíritu de sus herederos, se procedió en la

ETSAV a recordar aquel acontecimiento con un Seminario, una Exposición y unas sencillas publicaciones.

* * *

La letra escrita que, por lo que se refiere al profesor Sánchez-Robles, surge siempre más como efecto que como causa de sus tareas docentes (y en este caso mano a mano con el profesor Barberá, cuya comunión de ideales al respecto parece que salta a la vista), me lleva a otro recuerdo más antiguo y un punto pintoresco, cuyo marco es la Plaza de Galicia, Palacio Municipal de la Exposición (1909-1910), sede de la recién nacida Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. Corrían los años 1966 y siguientes.

Sabiendo de los intereses librescos de nuestro colega Cecilio, tuve la no sé si peregrina idea de encomendarle la puesta en orden de nuestra por entonces algo caótica Biblioteca de la Escuela. Su encargada, Berta Briales Bueno, que se alababa de sumar una tercera B a las dos de la conocida estrella cinematográfica francesa, desbordaba en su desempeño un entusiasmo en cierta medida incompatible con el orden práctico de un servicio efectivo a la comunidad. No sé (pues el olvido hace milagros) en qué acabó aquel cruce de caracteres incompatibles.

Pero me convenció el diagnóstico en parte quijotesco, en parte *borgesiano*, que Cecilio nos hizo de la "babélica" situación: una metáfora que aún me ronda por la cabeza.

Babel ha sido y es símbolo de confusión de lenguas, que se aplica de ordinario al verbo. Pero Babel, en tanto que signo, fue una torre: arquitectura, inconclusa por lo demás. Lo que da que pensar a los arquitectos que quieran

hacerlo. Porque toda obra de arquitectura se presta a la confusión que engendra la deconstrucción (hoy se habla de ello más que nunca) de sus por de pronto innumerables significados posibles. Que la Biblioteca de Arquitectura lo fuera en aquel tiempo abunda en ello. Edificios y libros cuentan con una milenaria historia en común.

No me sorprende que dos de los monumentos valencianos que los profesores Sánchez-Robles y Barberá propusieron a sus alumnos como "casos" relevantes para su enésimo estudio fueran El Patriarca, cuya Biblioteca es más que notable, y San Miguel de los Reyes que, tras muy diversos avatares, ha acabado asumiendo la misma noble función documental.

* * *

Se dice que la salvedad confirma la regla. Y yo añado que, no solo la confirma: la pone además en su sitio. Por la salvedad sabemos que la regla es lo que es: que su ley no pasa de ser referencia a la que nos remitimos, pero que no tenemos porqué acatar a pie juntillas. Yo doy gracias a mi querido Cecilio por haber sostenido la salvedad (el plan B) que dio consistencia, a lo largo de varias décadas, y a la vez que los ponía en cuestión, a los hábitos de la Composición en el Departamento de la ETSAV que aún conserva ese sonoro nombre musical.

Semblanza del profesor José Cecilio Sánchez-Robles Beltrán

Juan María Songel González (UPV)

El profesor Cecilio Sánchez-Robles se tituló como arquitecto en 1972 en nuestra todavía incipiente Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, formando parte de su primera promoción. Estudió posteriormente en Inglaterra, con una beca del Ministerio de Educación tutorizada por el profesor Juan José Estellés, en la Universidad de Surrey (Reino Unido), obteniendo en 1975 el título de Master of Science en *Psicología del Entorno*, y fue nombrado inmediatamente después *Asistente de investigación* en la Escuela de Arquitectura de Portsmouth, donde formó parte, con los profesores Tomás Llorens y Geoffrey Broadbent, de un grupo de investigación sobre semiótica, doctorándose finalmente en 1979 en nuestra universidad con la tesis titulada “La conceptualización social de la vivienda”. Su tesina de Máster fue publicada con este mismo título en el libro editado por Broadbent, Bunt y Tomás Llorens titulado “Significado y comportamiento en el entorno construido”.

Esta experiencia en el ámbito universitario anglosajón impulsó siempre al profesor Sánchez-Robles, desde el inicio de su actividad como profesor en nuestra escuela, en el curso 1979-80, a plantear una metodología docente

basada en el aprendizaje y en la propia experiencia personal del estudiante. Su actividad docente se inició en la asignatura de *Estética y Composición*, continuando posteriormente en *Composición II* y asumiendo después asignaturas optativas del nuevo –ahora ya viejo– plan de estudios de *Arquitectura y del Máster Oficial en Conservación del Patrimonio Arquitectónico*, tales como *Introducción a la Composición y el Patrimonio Arquitectónico como Experiencia*. De la preocupación constante por dar difusión a la experiencia docente de los estudiantes han sido fiel reflejo la publicación de memorias docentes, de ejercicios y de trabajos de *Composición*, así como sendas exposiciones de trabajos realizadas en nuestra escuela y en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán en 2007 y 2008, respectivamente.

Su trayectoria investigadora, marcada también, evidentemente, por su experiencia en Inglaterra, con la crisis del positivismo como trasfondo y la búsqueda de alternativas para la modernidad, se fue desarrollando en diferentes áreas temáticas que tuvieron siempre la referencia concreta de piezas de nuestro patrimonio arquitectónico más próximo. Entre

estas áreas temáticas podríamos mencionar las escaleras como elementos característicos del espacio arquitectónico y como instrumento de innovación tipológica, focalizando la atención en las escaleras del antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes, así como el estudio del programa de Hospital General en la cultura occidental a lo largo de los siglos XV y XVI, tomando como exponente el antiguo Hospital General de Valencia. El libro titulado "Revisiones", publicado en 1997, recoge sus escritos sobre ambas cuestiones. En todas sus investigaciones cuestionar lo ya dicho o asumido y plantear nuevas reconsideraciones a partir de las evidencias de lo material, de lo perceptible y de la experiencia e interpretación personal –incluso en elementos patrimoniales supuestamente más conocidos, como la Lonja de Valencia– fue uno de sus sellos de identidad.

Entre las aportaciones del profesor Sánchez-Robles conviene señalar también su dedicación personal y las actividades por él promovidas no sólo en el ámbito de la Escuela de Arquitectura, sino también desde la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos. Desempeñó los cargos de Secretario de la Escuela y del Departamento de Composición Arquitectónica, así como el de Subdirector de este último.

Participó en la organización del Primer Simposio de Arquitectura Ciudad de Valencia, promovido por el Colegio de Arquitectos en 1980, que nos permitió conocer en vivo profesores de gran relevancia internacional en el campo de la teoría y crítica de la arquitectura, tales como Kenneth Frampton, Robert Maxwell, Giorgio Grassi, Oriol Bohigas o Ignasi de Solà-Morales. También desempeñó un papel importante en la organización del seminario que impartió John Hejduk en la

Escuela de Arquitectura en octubre de ese mismo año, de fuerte calado en estudiantes y profesores, así como en el seminario de arquitectura que en memoria suya se celebró también en nuestra escuela en mayo de 2001. De todo ello se dio cuenta en sendas publicaciones impulsadas por el profesor Sánchez-Robles y auspiciadas por el Vicerrectorado de Cultura de nuestra universidad.

Esta labor de dar a conocer y difundir las aportaciones de arquitectos relevantes en el panorama internacional de la teoría y crítica de la arquitectura fue una preocupación constante en él, y con esa finalidad organizó también las series de conferencias de los profesores Beatriz Colomina y Mark Wigley, de los Estados Unidos, traduciendo y publicando después algunos de sus escritos, e invitó en diferentes ocasiones al profesor Josep Quetglas, de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

La defensa y el conocimiento del patrimonio arquitectónico valenciano constituyeron también un objetivo permanente del profesor Sánchez-Robles, reflejado en su participación en el anteproyecto de restauración del antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes, junto a Emilio Giménez, José Vicente Masiá y Tomás Llorens, y en los estudios e investigaciones sobre el Almudín, las Atarazanas, el Colegio del Patriarca o la Lonja. En todos ellos intentó poner en evidencia la tensión entre las situaciones de abandono o desconsideración que se han dado y la singular calidad y relevancia histórica de estos edificios.

...y un día hablaron de aquel libro

Carlos Barberá Pastor (UA)

No había mucha gente en el bar de la Escuela de Arquitectura en la Politécnica de Valencia. Dos arquitectos, uno sentado frente al otro, charlaban recordando las horas que pasaron en ese mismo salón entre clase y clase, justamente donde se habían encontrado. Una conferencia era el motivo de haber coincidido.

Por gusto de dar una vuelta antes de empezar a escuchar la charla, ambos salieron a caminar. El día era soleado, hacía calor, pero una brisa permitía disfrutar de la temperatura estando a la sombra. Haciendo camino, como solía decir uno de ellos, se dispusieron a andar. Comentaron de no ir muy lejos y así hablar mientras caminaban por los alrededores. Al salir del bar uno cambió de tema al ver el final de perspectiva de la pasarela de entrada a la escuela.

Al recordar un paseo que hace unos años uno de ellos dio en ese mismo lugar se puso a hablar de una conversación que tuvo con el profesor Cecilio, que años atrás les había dado clase a ambos. Comenzaron a charlar sobre él. Ya lo habían hecho otras veces, pero sin saber muy bien cómo se cogieron en la conversación

de una manera extendida.

- Hace tiempo que no le veo. El otro día lo recordé porque estuve releendo el libro de Frankl, éste que él planteaba en la bibliografía de su asignatura. Me surgieron algunas dudas y pensé que estaría bien visitarle como si fuera una tutoría de clase. El hecho de llamarle, quedar con él en alguna cafetería y comentarle algunas cuestiones del libro, era una manera de hacer presente el tiempo en la escuela, sus clases.

- Sí, claro. Hazlo, seguro que tiene interés y creo que se alegrará, él siempre tenía un trato especial con sus alumnos. El libro de Paul Frankl es muy bueno pero duro de tragar. Creo que no está bien traducido al español. En algunos párrafos su lectura es bastante difícil. Recuerdo que lo compré en el puesto que ponía Gustavo Gili en el hall de la Escuela, a los pocos días del inicio de las clases de su asignatura. ¿Sabes qué me dijo Paco?

- ¡Ah sí! Paco Llinares. Era muy amigo de Cecilio.

- Sí, tenemos que quedar con él. Pues me dijo sobre el libro, que Cecilio lo descubrió por casualidad, en una librería de Nueva York. Me refiero que él lo conocía antes de su traducción al español. Imagínate qué gusto, encontrar el libro y hacer de él la base de la asignatura del curso después de varios años estudiándolo.

- Vaya, no sabía esto. Tal y como dices no está bien traducido, pero no lo veo problema porque esa complicación te predispone a interpretar algunos términos que utiliza para explicar las distintas fases de la historia de la arquitectura. Es un esfuerzo que hay que hacer para entender correctamente el libro. Quiero decir que el trabajo de entender una frase que no está bien traducida es como si fuera un ejercicio de interpretación. El libro, cada vez que lo lees, exige relacionar los términos que trata, y en esa relación uno compone el sentido del libro. Es por esto el título, "principios fundamentales".

A ver, no me entiendas mal. No justifico su mala traducción. Al hablar de propósito, intención, programa, función e intelecto uno compone en su mente el significado de cada término según los edificios concretos que analiza y según las relaciones con otros conceptos que expone el mismo libro, porque aunque algunos términos no queden claros al final es más importante los conceptos que maneja y la aplicación de esos conceptos en cualquier obra de arquitectura. Con el significado de una frase mal traducida siempre se puede acudir al libro original. Al fin y al cabo uno debe construir por si mismo relaciones, porque los principios fundamen-tales no es algo que uno debe saber o hayan de ser explicados como si fueran definiciones, sino que quien lo lee establece vínculos, pone en funcionamiento conceptos, y los aplica a edificios concretos. Se convirtió en el libro funda-

mental de sus clases.

- El libro es bueno pero necesitas muchas lecturas para sacar jugo de él. Además Cecilio, que lo estudió perfectamente de principio a fin, consideraba que los estudiantes lo conocían de la misma manera que él, y muchas veces no entendías qué quería decir; porque si el libro era complicado, dar por hecho que lo conocías dificultaba en cierta manera el seguimiento del curso. Él daba por hecho que los conocimientos que necesitabas para el seguimiento de sus clases los tenías desde prácticamente, como aquel que dice, el primer día. Y no estábamos acostumbrados a esto.

- Eso es así, pero no estábamos acostumbrados a que un profesor tratara al alumno como un estudiante. Yo creo que la complicación propia en arquitectura no es tanto la dificultad de la materia que se imparte sino la negativa a considerar interpretaciones del estudiante sobre una obra de arquitectura. En la escuela, las obras eran explicadas, después cada uno las estudiaba, pero no se facilitaba que uno entendiera por su cuenta la arquitectura.

Debería darse por hecho que el estudiante es independiente, pero en Valencia no ocurría muy a menudo; con Cecilio sí. Aparte de si los matriculados eran mejores o peores siempre eran considerados estudiantes. A sus alumnos, Cecilio los tomaba en cuenta desde su capacidad intelectual, desde las posibilidades para establecer vínculos pero si éste llegaba a descubrirlos. Esto era el tema principal, pero sin que uno se diera cuenta, sin que uno supiera que la manera de estudiar una obra era descubriendo por si mismo qué es sin que nadie dijera que esa era una manera. Obviamente, ¡perdería la gracia si nos contaran el truco! Cuando visitamos la Lonja de Valencia,

recuerdo que al preguntarle a Cecilio sobre los elementos figurativos hizo un comentario sobre el escudo que hay dando a la plaza del Doctor Collado y cómo se presentaba en diagonal respecto a la planta del edificio. Esto era algo obvio pero ese poder de encandilar que tenía Cecilio diciendo un par de palabras llevaba a pensar qué quería haber dicho sobre el sentido diagonal de la planta. Cuando llegué a comprender esto, el edificio se transformó para mí y comprendí su valor. Estas palabras del profesor no las olvidé y me hacen descubrir nuevas cosas cada vez que voy a la Lonja de Valencia. Esto, tan sencillo, es algo que forma parte de mí y hace que el edificio adquiera un sentido cuando lo visito, sin tener que ver con el valor patrimonial, que para mí es lo menos relevante.

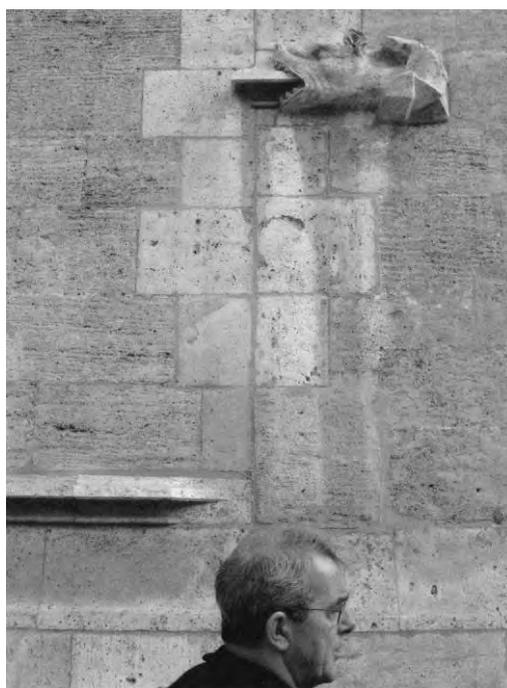
- Pero eso, pasaba de vez en cuando, al visitar la catedral, la lonja o en los seminarios...

- A ver, -le cortó con un gesto que pedía disculpas al juntar las manos- pasaba por esto que te he comentado. No era un profesor que preparaba unas clases fantásticas que dejaba encandilado al alumno, que creo podía hacerlo; más bien él daba sus clases y si había interés por parte de los estudiantes añadía un grado más de desarrollo, convirtiendo la escalera de San Miguel de los Reyes en una pieza de relación espacial entre los dos claustros del proyecto. ¿Recuerdas? Tras la visita al claustro y recorriendo la escalera Cecilio decía alguna cosa, te dejaba que visitaras el edificio, sin explicaciones obsesivas, haciendo algunos comentarios que daban pistas sobre el motivo de las clases. Cuando veías que la relación entre los dos claustros del proyecto de Covarrubias, planteaba una relación espacial y visual desde la escalera, aquello era un descubrimiento, y en ese momento vinculabas

proyecto, arquitectura y edificio construido. Esto ocurría así y cuando pasaba entendías la importancia de la arquitectura y los vínculos que se establecen a muchísimos niveles.

- Si, es verdad, así era; y al decir que pasaba de vez en cuando reconozco todo el interés que había en esa ausencia por transmitir aquello que él mismo tenía en la cabeza. Pero por muy interesante que fuera, se quedaban ahí, sin poder desarrollarse, y a mi personalmente, me surgen dudas sobre el papel de un profesor que no da todo lo que sabe.

- Normal, uno no da todo lo que sabe cuando justamente le exigen que dé aquello que sabe. ¡Qué cara más dura! ¿No crees? Un buen profesor sabe decir, y por decirlo de alguna manera sabe decir aquello que tiene que decir. Lo hace siempre que el estudiante sepa de qué habla, si no lo lógico es no decir



nada. ¿Para qué? Creo que un buen estudiante pregunta si quiere y un buen profesor contesta si quiere.

- Bien, vale -que tras un rato pensativo cambió de tema y del tono de voz para retomar la conversación- Me ha venido a la memoria unos seminarios que organizó. Ahí descubrí una parte de Cecilio que no conocía. ¿Recuerdas cuando trajo a la escuela a Mark Wigley y Beatriz Colomina? Me quedé algo perplejo con el cartel del segundo seminario.

- ¡Qué bueno era el cartel!

- Sí, aquel del osito de peluche con fotografías de interiores de viviendas convencionales. ¿De dónde salieron esas imágenes? Era un cartel muy bonito pero extraño para un curso de arquitectura.

- Pues claro, -decía con las manos abiertas hacia abajo y asintiendo con la cabeza como si imitara a Cecilio- es lo que te estoy comentando. El cartel era hecho por y para los estudiantes, no era un cartel sobre lo que iban a hablar Colomina o Wigley sino de lo que teníamos aquí en Valencia. Una vez más creaba vínculos, hacía pensar el por qué del cartel. Recuerdo que cuando se lo enseñó a los conferenciantes sonrieron como si nada y creo que no supieron entender la relación entre la "New architectural theory from USA" y los convencionales modos de vida que hay en Valencia. Con esto, Cecilio decía, y lo hacía como si nada, en su habitual silencio. Yo creo que debía pensar: problema es para quien no lo pille. -En ese momento dieron los dos media vuelta, estaban andando y justo cuando pasaron junto a la entrada de la escuela se pusieron a mirar hacia la parada del tranvía de Tarongers. Iban desde una parte a la otra del final de la pasarela, en la primera planta de la

Universidad Politécnica y en el sentido de la calle Ramón Llull-.

- Por cierto... -le cortó repentinamente al girar como si hubiera recordado algo- ¡Organizó también un seminario sobre John Hejduk! ¡Ostras! ¡Qué bonita era la pieza que colocaron frente a la entrada de la escuela, justamente en el otro lado! -mientras decía esto, señalaba con la mano haciendo un ademán para señalar por encima del edificio cuando pasaban por la entrada que hay junto al bar-.

- Esa pieza la trajeron del Vallés, no sé si la tendrán todavía. Vinieron e instalaron la estructura, un viernes o así. Ese mismo fin de semana hizo un viento huracanado y al volver el lunes la pieza estaba en el suelo. ¡El viento la tumbó! No sé si decirte esto, porque fue un disgusto, pero fue a la vez mágico, el viento tenía que ver con los Ángeles sobre los que habla Hejduk en Bovisa. Cecilio entendía la arquitectura desde los acontecimientos y todo tenía que ver con algo. Todo era inquietante, no porque él planteará nada esotérico sino porque realmente era inquietante. No sé explicar esto pero así era muchas veces. Cuando hablaba de John Hejduk se me hacía un nudo en el estómago, como si todo lo que contiene el espacio universitario estuviera falto de algo esencial, como si hubieran dejado de lado lo más importante, algo parecido a aquello que decía Hejduk sobre el programa de un edificio de oficinas, que no era auténtico. En aquel momento todo sabía a agridulce; ahora se entiende, era literalmente amargo.

En la escuela faltaban muchas cosas como en tantas otras, pero aquí parecía que había una intención por acabar con lo fundamental, se respiraba una especie de ambiente que sin impedirlo literalmente, ya que impedir no se lleva, se conseguía relegar muchos modos de

pensar, y simplemente por ensalzar a lo más alto a unos pocos que tampoco eran gran cosa. Siempre ha sido una escuela que ha funcionado intencionadamente para esto que te comento, y eso se nota. En Barcelona, un profesor de proyectos me preguntó, qué pasa por Valencia que no acaba de arrancar.

- Bueno, bueno, no es el momento de ponerse así -Decía recordando esta misma expresión que soltó alguna que otra vez Cecilio- Tu siempre en esa actitud de protestar contra la Escuela y la Institución. Mira la bueno que fue el seminario de Hejduk, y esto fue gracias a la la Universidad. ¿Recuerdas los juegos que montaron Rosa y Mariola junto a David? Lo plantearon para participar en el descanso, en la hora del almuerzo. Una vez que pasé y estaban jugando las señoras de la limpieza. ¡Era increíble! Podía jugar cualquiera y trataba sobre las piezas de Víctimas. Estaban hechas para colocarlas allí mismo, en los pasillos de la escuela. Fue un juego que plantearon así, de repente, se presentaron en su despacho y le comentaron la idea. Cecilio, como no, posibilitó aquello que proponían estos tres estudiantes.

- Realmente, después de todos estos años en los que uno se da cuenta del por qué de ciertas cosas, se tiende a pensar que hay mucha más transmisión del conocimiento por ósmosis, siempre que se esté trabajando claro está. Es como si fueran más importantes las pequeñas cosas, aquellas que ocurren como si nada, en instantes, y que no forman parte de ningún programa docente sobre arquitectura; por ser mucho más relevantes, por disponer de una carga sensible que no forma parte de la estructura pura y dura de las asignaturas troncales, que lo que consiguen es hacernos ser más y más racionales. Esa idea, que da importancia a las pequeñas cosas, se posiciona

con mucha fuerza y cada vez más en el interior del cuerpo.

- ¡Ala! Cómo te oigan los de estructuras, los matemáticos, los de historia, o los de composición; no sé qué dirían, quizá te equivocaste de escuela, o mejor dicho de carrera.

- Es una impresión que tengo, cada vez es mayor, va aumentando; en la cual, según parece, confirma que hemos estudiado en una escuela que tiene unas maneras muy claras sobre cómo se enseña arquitectura. Desde el principio hasta el final todo el programa docente de la escuela está dirigido a establecer un método donde el alumno ha de hacer unas obras y adquirir unos conocimientos según lo que el profesorado dice. No hay muchas posibilidades de propuestas de estudiantes. Está todo marcado por un patrón del que es muy difícil salir, como si sólo pudieran desmarcarse los buenos y claro, esos buenos no lo son tanto.

Hay una cuestión que tiene que ver con esto que una vez me comentó Cecilio. Me dijo que Mark Wigley, cuando estuvo por la escuela, en una de las comidas después de los seminarios que organizó Cecilio con algunos estudiantes, dijo que John Hejduk, siendo director en la Cooper Union, eliminó en su programa todos los libros de teoría, aludiendo que únicamente eran necesarios libros de poesía para estudiar arquitectura. Según me dijo así lo hizo. Y creo que la asignatura de Cecilio tenía algo de esto, de alguna manera. Por esto congeniaban tan bien Hejduk y Cecilio.

- Deja que me ría, -con el gesto de una carcajada y dándole palmadas en el hombro se pararon los dos arquitectos- ¡Me parece tan utópico! Hablas de idealizaciones que no

pueden llevarse a cabo, y lo haces como si al hablar de Cecilio uno tuviera que entrar en un aura de poesía y abstracción.

- Él diría sobre esto que son cosas concretas, definidas, algo parecido a aquello de lo que hablaba John Berger en uno de los libros del programa docente de Composición II. ¿Cómo era su título?, nunca me acuerdo bien del todo. El de la teoría de lo visible.

- ¡Ah si, claro! *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible.*

- Sí, eso es -y asintió con la mano-. Al principio del libro hay un texto muy cortito sobre una bailarina de bronce de Degas en el que se exponen dos modos de ver la pieza totalmente opuestos. Tan concreto es lo que dice uno como lo que dice el otro sobre la escultura de bronce. Un discurso es exclusivamente racional, sobre cómo se sustenta el cuerpo de la bailarina, el otro habla sobre el tobillo desde donde el cuerpo crece, y acaba diciendo que el puente que esta bailarina nos tiende soporta el peso de todos nuestros viejos prejuicios.

- Sí, lo recuerdo.

- Es muy bonita esta última frase que sólo puede entenderse desde una lectura del texto completo y viendo la pieza. Algo así eran las clases de Cecilio. Lo digo porque en cada una de las visitas a los edificios históricos de la ciudad, veías por un lado que un edificio se soportaba, pero a la vez sólo era entendible cuando se establecían otros puentes que se entremezclaba con la atmósfera del propio edificio llenado por el uso. Cecilio hacía entender la arquitectura desde obras concretas pero siempre entendiendo maneras de ver la obra desde interpretaciones propias y desde la

experiencia, de ahí que propusiera tantas visitas.

- Si, estoy de acuerdo y te digo que todo eso me gustaba, pero también te digo que no era fácil comprenderle. En sus clases no todos entendían qué quería decir. Había que hacer un esfuerzo o incluso no sabías si tus interpretaciones estaban en la línea de lo que eran sus clases.

- ¿Recuerdas los trabajos que hacíamos? - dijo a la vez que paró mirándole como si fuera a decirle algo importante, y mientras lo sujetaba del brazo siguió hablando- Hice un trabajo sobre la capilla de la Virgen de los Desamparados.

- ¿La Basílica de la plaza de la Virgen?

- Si, pero es una capilla, ¡qué lo tengas en cuenta! -Seguidamente cambió el tono y puso voz seria- "¿Por qué lo llamas basílica?" me dijo una vez Cecilio. Esa frase, solamente con esa pregunta, me hizo buscar datos sobre el edificio, y así es; tiene su Cofradía como la tiene cualquier capilla de la catedral, además tiene un puente que permite el paso de la catedral a la capilla de la Virgen por encima del paso de los feligreses. La primera vez que fui a corregir a su despacho me enseñó un libro de John Hejduk que se titula *Adjusting Foundations*; me dijo: "mira, este es el edificio que estás estudiando". Era la propuesta titulada *Two chapels for the dead: heaven-hell/day-night*. Estaba acompañada de un poema que hablaba sobre el aire saturado de las almas que terminaban su recorrido en la tierra. No entendí muy bien porqué Cecilio me decía esto. Cuando leí que la Virgen de los Desamparados de Valencia salía en procesión para recaudar monedas de los feligreses que deambulaban por la calle, y que la cabeza de la

Virgen estaba inclinada para proteger el cuerpo de los desamparados muertos en la cristiana sepultura, entendí aquello. Todo tiene que ver con esto que te decía antes; relacionando cuestiones llegabas a entender cualquier edificio de manera global. En este caso ocurrió en la capilla de la Virgen de los Desamparados. Esto permitía vincular el edificio con el uso. La diferencia que expresaba la capilla, simplemente por su posición en el trazado urbano, entre la calle la leña y la plaza de la Seu, entre una calle muy estrecha que había detrás donde se acumulaban los muertos recogidos en la ciudad para darles cristiana sepultura y la plaza, donde se realizaban todo tipo de actos festivos, es un ejemplo del funcionamiento de todo el edificio.

- ¡Caray! ¡Cómo ha cambiado esta plaza del centro histórico!

- Si. Además como bien dices, pueden hacerse alusiones al centro pero no al histórico. La actuación en la plaza una vez más expone la incultura de muchos de los que han intervenido en ese edificio y sobre todo en el trazado urbano, queriendo dotar de una centralidad que por poco que sepas de arquitectura te das cuenta que no existe.

- Pues más de uno ha escrito sobre la planta central del edificio.

- Lo sé, es una desfachatez.

- Yo estudié la iglesia de San Nicolás justo el año anterior a que Cecilio cambiara el tema de los trabajos prácticos y pasara a análisis de vivienda contemporánea. Al año siguiente de cursar Composición tuvimos visita a la casa de Antonio Bonet, con los de proyectos, fuimos a La Ricarda. Cecilio también estaba, coordinó con la asignatura de proyectos la visita al

coincidir con los estudiantes de su clase de Composición. Me quedé un buen rato hablando con él. Comentamos cosas de la casa y, es verdad, recuerdo que su discurso era distinto al que teníamos con los profesores de proyectos. Cecilio hacía ver la casa de otra manera, te hablaba de Ricardo Gomis y lo relacionaba con los Arpel de la película *Mon oncle*. -Soltó una carcajada mientras imitaba a Mr Hulot saltando de piedra en piedra junto a la fuente del jardín de los Arpel-.

Recuerdo cuando hablamos del salón de La Ricarda como si fuera un club de socios. ¿Recuerdas estas salas que tenían los clubs de tenis para jugar a las cartas? Así era el salón de La Ricarda. Hablamos de la película Padre Padrone de los hermanos Taviani, de las fiestas, de la casa del contrabandista, del servicio de la casa, y la necesidad de requerir una vivienda adosada para mantener la casa de los señores. Hablamos del mar y la torre que decían que era para sacar agua, del jardín, de la habitación de los padres. Fue una experiencia que no olvidaré, y cada vez que veo la casa, sin que deje de gustarme, porque la casa me gusta mucho, veo un monstruo lleno de fantasmas. No sé realmente si era así pero tiene sentido que lo fuera.

- ¡Qué bueno! Cecilio decía que la arquitectura no tenía por qué ser bonita. Con esto que él decía, muchas veces equilibraba arquitecturas, haciendo de un edificio horrible algo interesante y de edificios fantásticos le sacaba fantasmas, que los tenían. ¿Sabes que fui a la casa Ugalde? También con Cecilio. Hace más de diez años que estuvimos allí. El dueño de la casa era el de la tienda Vinçon, aquella que estaba en el Paseo de Gracia de Barcelona que acabó cerrando hace un año más o menos. Nos pusimos en contacto con su propietario. No recuerdo muy bien cómo pero

nos dijo que podíamos acercarnos y ver la casa, que estaría allí para recibirnos y... ¡nos la enseñó! En aquel momento teníamos en mente un texto que había escrito Victor Rahola. Creo recordar que se publicó en la revista *Quaderns*. Y recuerdo que hablaba de ella como una casa misteriosa, donde la mirada jugaba un papel muy importante no desde el punto de vista desde donde están tomadas las fotografías publicadas que presentan la casa sino hacia el lado contrario, hacia la entrada, desde la habitación del servicio.

Era un escrito muy bonito, nos sorprendió el discurso novedoso de la casa. Creo que Paco, siempre tan pendiente de encontrar textos desconocidos, nos pasó el artículo. ¿Sabes? Es una casa muy pequeña. Un salón que siempre has imaginado amplio por las fotografías, llegas allí y es minúsculo, con el techo muy bajito en algunas partes. Realmente es una casa que cuando la ves te das cuenta que no es igual a como te la imaginas y se convierte en otra cosa. A pesar de que estuvieran viviendo allí, cuando llegas, después de haberla visto tantas veces en fotografías, el hecho de visitarla es como aquel regalo que no usas y acaba siendo un adorno y no puedes deshacerte de él. Es una experiencia extraña ver la casa y recorrerla. Para este tipo de casas debería ocurrir como en la casa de Utzon, que puedes ir y dormir allí, si pagas claro. La experiencia sería otra.

- Bueno, no sé que decirte..., por cierto, a Cecilio le gustaba viajar ¿no crees? Recuerdo las preguntas que hacía cuando le planteabas ir a algún sitio. ¿Y esto para qué? ¿Con qué fin? solía decir. Y tras una conversación no muy larga decía: puede estar bien, ¿tienes algo previsto? Y así salían estas cosas, a mi me chiflaban. Me fijaba en qué cosas estaba mirando durante los trayectos, y sin más decía:

“mira, ahí está la casita de Josep María Jujol”. ¿Recuerdas cuando fuimos a Barcelona a una conferencia de Josep Quetglas?

- Estuvo genial, después fuimos a aquel restaurante italiano que había en Gracia. Yo dormía en una pensión, cerca de la plaza de la Reina y al acabar bajé las ramblas andando con Cecilio. Era la primera vez que coincidíamos con Quetglas, ¿recuerdas de qué habló? La segunda vez fue en Castellón, fuimos Cecilio, Delia y yo.

- Fue muy emocionante ese día. Pues estuvo hablando de libros, creo recordar, y sobre las fuentes de los textos referidas a algunas obras, que había que buscarlas en los propios arquitectos. Adolf Loos, Le Corbusier, Alvaro Siza y Juan Navarro Baldeweg son los arquitectos de los que habló.

- Cecilio siempre estaba pendiente de las conferencias. Una vez no fui a una charla de Pepe Llinás y me lo reprochó. “¿Por qué no has venido?” -Y lo expresó con un tono de voz más fuerte y con un sentido de enfado- Me dijo: “ha hablado de su último proyecto. Es un perrito que acaba de bajar de la montaña y se ha quedado dormido en la plaza de Lesseps.” Nunca supe si era así como explicó Llinás su biblioteca arriba de Gracia, pero ahora cada vez que me acerco por allí veo a un perrito descansando. Es como si estuviera esperando que lo sacaran a pasear, y cuando uno entra es la biblioteca quien te da un paseo arquitectónico.

- ¡Ostras!, me parto -con un par de carcajadas cortó a su amigo que paró de hablar por el tono tan alto de las risas-. Recuerdo cuando vino Helio Piñón. Se conocían. ¿Lo sabías? Y cuando venía a dar una charla Cecilio le saludaba, pero en el fondo siempre fue muy

crítico con él. No estaba nada de acuerdo de muchas cosas que decía. Un día le pregunté por los temas que daba en un curso que vino a dar en Valencia, y ¿sabes que me dijo?

- Pues me lo imagino.

- Pues eso, que Helio no tenía muy claro los conceptos que decía sobre lo visual. Y no sé si asíera, pero tenía algo que encandilaba a mucha gente, y eso que a veces no decía cosas realmente interesantes. Siempre levantaba la voz para que se le escuchara bien.

- ¡Qué bueno! -Y le devolvió la carcajada con la que su amigo había iniciado la conversación sobre Helio- Es verdad, Helio Piñón siempre se perdía en sus discursos, y lo hacía porque el contenido de lo que expresaba lo hacía desde una imposición. Era categórico. Si este arquitecto me gusta es bueno, si este no me gusta no; o por lo menos daba esta sensación. Yo lo hablé con algunos amigos, y pensaban algo así.

- Bueno pero con otros no podías ni mencionar esto que comentas, porque por aquí había muchos adeptos a Helio. Yo quizás lo sea, pero de fondo. Era muy querido en esta escuela, sobre todo por los de proyectos. Y eso que sus comparaciones sobre Aalto y Mies, o Souto de Moura y Álvaro Siza no eran del todo acertadas, desde mi punto de vista.

- Pues, ¿sabes qué?, después de una charla sobre fotografía en arquitectura, impartida por Helio, al acabar Cecilio se acercó a saludarle. "¿Qué tal? ¿Cómo va? ¡Fíjate! ¡Qué increíble! ¡Y aquí en el salón de actos!" -decía imitando a Cecilio- Y después le soltó: "tú, coges y desenvuelves un caramelito, se los enseñas, y de repente... ¡va y te lo guardas! ¡Jajaja! ¡Hay qué ver! ¡Cómo eres! ¡Cómo eres!..."

- ¿De verdad? ¿Eso pasó? ¿Qué quería decir con el caramelito?

- Si, pregúntaselo a Paco. No entendí muy bien aquello en su día, pero luego me pareció muy bueno. Tenía que ver con la experiencia de la arquitectura y la imagen, no desde la fotografía sino desde la imagen visual, aquella que uno ve y concibe cuando visita un edificio. Era esa manera que tenía Cecilio de ver las cosas y así lo planteaba, se ponía muy serio cuando alguien no definía con rigor las sensaciones que uno recibía a través de los sentidos. La fotografía era un dulce que dejabas de saborear por no estar en el interior del edificio percibiéndolo. Y lo decía así, sin más. ¡Era muy agudo!

- Pues voy a decirte algo, y supongo que no te gustará mucho pero con todo lo que hablamos creo que está bien que compartamos pareceres. Te lo voy a decir así, como lo creo y quiero que me digas que piensas. Voy allá. Creo que a veces eres un defensor algo obsesivo de ciertas cuestiones, te vuelves algo intransigente cuando justamente lo bueno de una escuela de arquitectura son los distintos mundos con los que te encuentras, eso mismo que dices sobre distintos modos de ver; y cuando te oigo hablar como si lo único realmente importante en la escuela fuese aquello que Cecilio decía me parece que te conviertes en un personaje algo intransigente con los demás profesores, que son muy necesarios para la escuela; los de proyectos, los de historia, instalaciones, matemáticas, dibujo o geometría. Te comento, que es algo que quería decirte más de una vez y no sé si es el momento pero ahí queda.

- ¡Qué gracia! Mira, esta expresión se la he sacado a Cecilio. Decía: ¡qué gracia! - y tras unos segundos pensativo comenzó a hablar

con pequeñas fruncidas en la frente-. Voy a comentarte algo. Estoy convencido y no sabría justificarlo mejor pero estoy seguro que esto que voy a decirte es así, tiene que ver con la bailarina de Degas de la que hablábamos al principio. No me importa que haya personas que no estén de acuerdo. Sé que es así.

La escuela de arquitectura de la que hablas y como dices está llena de profesores de estructuras, construcción, instalaciones, dibujo, proyectos, historia, composición, física, matemáticas; y debería tener alguna otra asignatura más. Todos ellos, mejor o peor, te enseñarán a calcular estructuras, a dibujar detalles constructivos, a resolver problemas de instalaciones, a proyectar edificios, a conocer la arquitectura construida por el hombre en una historia, y a desarrollar el trazado urbano en las periferias de la ciudad; por comentar algunas de las cosas que hemos aprendido en esta escuela y sobre las que Cecilio diría: "nos hacen expertos para todo". Pero lo que quiero decirte no es esto, que ya lo sabemos los dos. Lo que quería decir es, que en cualquier parte del mundo, una escuela de arquitectura debe disponer un profesor como Cecilio. Los hay, y muchas lo tienen. Tener un profesor así no depende de un programa docente, más bien tiene que ver con el entendimiento y apreciación del lenguaje poético.

No es que el resto de profesores no valoraran a Alvaro Siza, Enric Miralles, Le Corbusier, Pep Llinás, Utzon, Scharoun o Wright, que lo hacen, sino más bien enaltecen una de sus obras y no la sensibilidad perceptiva que pueden originar. Es ésta la expresión poética que es transmitida de una manera tan intensa, concreta y abstracta a la vez, que un cerebro que lo entiende es capaz de entablar vínculos entre todos los aspectos que expresa. Yo creo que esto no se ensalzaba

en la Escuela. Alababan a ciertos alumnos, y no digo por qué pero así conseguían lo que es esta escuela, dejando de lado las posibilidades que ofrece la expresión de un lenguaje que permite vincular lo más profundo, sintético y encarnado de la realidad. No estar pendiente de esto es no enterarse de nada, y con los hechos se demuestra de una manera muy clara. Te lo digo totalmente convencido, y esto no lo digo solo yo. Para mí, a la escuela de Valencia la salvó él. Y es lo que decía Hejduk, solo hace falta poesía para estudiar arquitectura.

Sin decirse nada, los dos arquitectos entraron en la Escuela. Era la hora de la conferencia.

Septiembre de 2016



ensayos

Una visión crítica de la Lonja de Valencia

Juan María Songel González (UPV)

Desde el recuerdo de los dos queridos compañeros que lamentablemente nos han dejado con tan poca distancia de tiempo, crítica de la arquitectura.

La oportunidad, que me brinda esta ocasión, de escribir en memoria de nuestros compañeros los profesores Cecilio Sánchez-Robles y Margarita Fernández desearía aprovecharla para poner en valor, y al mismo tiempo mostrar mi agradecimiento, por las enseñanzas que de ellos aprendí, por un lado como sucesor de Margarita Fernández en la docencia de la asignatura *Arte y Estética de la Ingeniería Civil*, que ella impartió, durante muchos años, en la Escuela de Ingenieros de Caminos de nuestra Universidad Politécnica de Valencia, y por otro lado como profesor colaborador de Cecilio Sánchez-Robles en la docencia de la asignatura *Composición II*, durante catorce años, en la Escuela de Arquitectura de la misma universidad.

Han sido dos retos muy estimulantes, que me han permitido profundizar y poner orden en las cuestiones relativas a la sensibilidad

estética y a su adiestramiento. Por un lado, el reto de desarrollar en los estudiantes de ingeniería civil las capacidades perceptivas y las habilidades creativas y de diseño, que les permitan controlar, comprender y analizar críticamente la forma de la obra de ingeniería civil y los factores condicionantes que influyen en ella. Por otro lado, el reto de ayudar a los estudiantes de arquitectura a profundizar en el conocimiento y puesta en valor del patrimonio arquitectónico a partir del análisis crítico, interpretativo, histórico y cultural.

Educar la sensibilidad implica enseñar a descubrir, educar la visión, enseñar a ver, a interpretar los signos, las formas, las ideas y las intenciones que subyacen en las obras de arquitectura e ingeniería civil. Se trataría de contribuir a la construcción de una estructura conceptual, un tejido de relaciones y una red de categorías como instrumentos para abordar y valorar la complejidad y la riqueza que supone la síntesis de aspectos y dimensiones que inciden en la obra construida, considerada en su globalidad, como instrumentos para el análisis y la crítica.

Todo ello supone una mayor implicación personal del observador, que debe ser capaz de formular preguntas a la obra construida, a partir de la información que ésta misma nos ofrece, valorándola como punto de partida para cuestionar las visiones más estereotipadas, y como estímulo para plantear nuevas hipótesis para una interpretación. El objetivo, pues, es alcanzar un nivel de profundización mayor en el adiestramiento de la sensibilidad estética, en el desarrollo de las capacidades perceptivas y en el entendimiento, la experiencia y la interpretación de la obra construida.

En este breve escrito homenaje me centraré en la asignatura de *Composición* y en las aportaciones que, en este sentido de profundización de la sensibilidad estética, más he apreciado del profesor Cecilio Sánchez-Robles. Los aspectos que abordaba la asignatura, y que pretendían contribuir a enriquecer la experiencia de la arquitectura eran básicamente cuatro: la *imagen*, es decir las condiciones de la forma más dependientes de los fenómenos ópticos y de la percepción visual, la *corporeidad*, es decir aquellas condiciones que dependen de la materialidad, de los cuerpos, las masas y las cargas, la *forma espacial*, centrada en la geometría y el carácter de los vacíos que los elementos corpóreos configuran y, finalmente, el *programa y el uso* como exponentes de formas y visiones concretas de la vida y el mundo.

Tomaré como ejemplo, para la aplicación de los conceptos de análisis crítico de estos aspectos, una de las obras que con frecuencia utilizaba Cecilio para ilustrarlos y para estimular en los alumnos su capacidad perceptiva y crítica: la Lonja de Valencia. Era una obra perfecta para alcanzar estos objetivos. Efectivamente, a primera vista, era una obra archiconocida en Valencia, acerca de la cual

parecía que todo estaba escrito y dicho. ¿Para qué hablar de nuevo sobre ella?

El primer paso era contrastar el estado actual con las condiciones originales de la obra: los promotores, los arquitectos, el proyecto, el contexto urbano, económico, social, cultural, etc. La nueva Lonja de finales del siglo XV responde a un proyecto unitario, realizado por Pere Compte y Joan Yvarra, construido en 15 años (1483-1498), que no incluye el Consulado del Mar, ni concibe el cuerpo de la capilla y la sala del tesoro como una torre, y que surge por encargo del Consell de la ciudad de Valencia, no sólo con un fin estrictamente utilitario para albergar unas actividades mercantiles, sino también con la necesidad de que la obra exprese el prestigio y la importancia que la ciudad de Valencia había alcanzado en el siglo XV. El contexto social, en el que surge este proyecto original, tiene como elementos significativos el reinado de los Reyes Católicos, el descubrimiento de América, o el papado de Alejandro VI, de la familia de los Borja, con todas la influencias y vínculos entre Valencia y Roma, que ello suponía.

El pabellón del Consulado del Mar correspondería a un proyecto posterior, que se adosa, como a una medianera, al muro norte del cuerpo de la capilla, y que se irá construyendo a lo largo de un periodo de tiempo más prolongado, cuando el contexto social y los promotores ya son distintos, y también lo son sus proyectos políticos y urbanos de Valencia: Guerra de las Germanías, nuevo Consell, virreina D^a Germana de Foix, San Miguel de los Reyes. El análisis que planteaba Cecilio se centraba en la Lonja primigenia, que corresponde al proyecto original de Pere Compte y a sus promotores, y que comprende la Sala de Contratación, la capilla, la sala superior y la escalera helicoidal.

En aquel contexto social de finales del siglo XV, es significativa la ubicación de la nueva Lonja sobre la muralla árabe, con la intención de romperla y unir la antigua ciudad intramuros con la ciudad extramuros, teniendo como referencia la ciudad cristiana de Eiximenis, que afirma un nuevo orden racional, de trazado regular y ortogonal, como las poblaciones de nueva planta (Villarreal), o las bastidas francesas, contrapuesto al trazado irregular de la ciudad musulmana.

La Lonja, en sus orígenes, tal como lo reflejan las vistas de Valencia de van de Wijngaerde, aparece como un hito urbano con su volumen prismático que sobresale en el perfil de la ciudad, entre la Plaza del Mercado y la Plaza del Doctor Collado, con un amplio espacio urbano delante de la fachada recayente a la actualmente sobreelevada Calle de Pere Compte (fig. 1). El contraste con el contexto urbano actual permite plantear las hipótesis que formulaba Cecilio acerca de la Lonja primigenia.

En primer lugar, el cambio de percepción de figuras y fondos, que ha hecho que el edificio haya pasado de ser un volumen destacado delante de una amplia plaza y flanqueado por otras dos, definiendo así una figura tridimensional propia sobre el fondo del tejido construido de la ciudad, a formar parte de un frente de calle, es decir, a convertirse en un fragmento de la figura que define la actualmente ininterrumpida secuencia de fachadas que forma el frente lateral de la hoy ya más calle que plaza del Mercado.

En segundo lugar, como consecuencia de la transformación del espacio urbano circundante, por la construcción de nuevos edificios más próximos y más elevados, que han hecho desaparecer el amplio espacio ubicado entre las

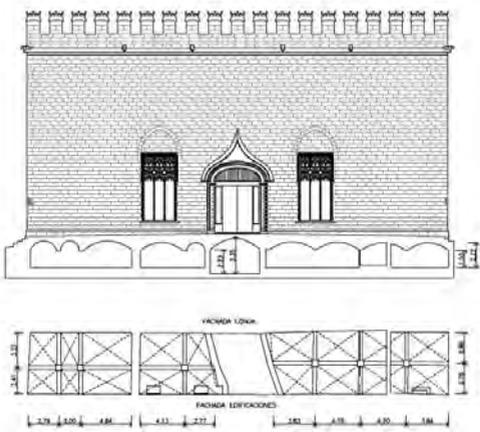
plazas del Mercado y del Doctor Collado, dejándolo reducido a la estrecha Calle de Pere Compte, se produce también un cambio de ejes dominantes y aparece una nueva fachada principal.

La elevación progresiva del nivel del suelo urbano desde el siglo XV sería otro factor que nos confirmaría la misma hipótesis. La Calle Pere Compte -anteriormente Calle de los Escalones de la Lonja- con sus espacios abovedados inferiores, ¿no sería un fragmento de un podio o plataforma de acceso principal frente a la fachada orientada a aquel antiguo y amplio espacio urbano ubicado entre las plazas del Mercado y del Doctor Collado? Algo similar al podio o terraza de la iglesia de los Santos Juanes, en la fachada recayente a la Plaza del Mercado. Allí se hace evidente la existencia de unos espacios abovedados bajo la plataforma del podio, y también la elevación del nivel de la calle desde la construcción original, que se puede percibir igualmente en otros lugares, como en el sótano del Consulado del Mar.

Si consideramos, pues, el nivel de la calle en el siglo XV, todavía se distancia más el piso de la Sala de Contratación con la calle. Ante ese desnivel, que equivaldría a una planta entera, ¿no cabría la posibilidad de que hubiera un espacio abovedado bajo el piso de la Sala de Contratación? ¿Con este desnivel, no sería excesiva una escalinata para dar acceso a la Sala de Contratación por la fachada recayente a la plaza del Mercado? El acceso más lógico parecería el que se produce a pie llano desde el hipotético podio o terraza, del que formaría parte la sobreelevada calle Pere Compte (fig. 2). Bajo esta hipótesis, la fachada lateral actual se convertiría en fachada principal, en los orígenes del monumento, y el eje principal de acceso ya no sería el que señala la puerta de la



1. Vista de Valencia, de A. van den Wijngaerde (1563). Entorno de la Lonja.



2. Fachada de la Lonja a la calle Pere Compte y sección y planta del sótano de la calle. M. J. Ramírez (2013).



3. Restitución de los colores de los frescos de la bóveda de la Lonja. S. Aldana (1988).

Plaza del Mercado, sino el de la puerta de la Calle Pere Compte, más amplia, sin partición, y con jambas y arcos perfilados para no recibir ninguna carpintería o cerrajería de cancela o puerta de cierre.

La imagen o forma visual de la Lonja primigenia que percibimos desde el exterior, como volumen o figura tridimensional que emerge sobre el fondo de la ciudad del siglo XV, sin edificios próximos o elevados que pudieran arrojar sombras sobre nuestro monumento, contrasta con la imagen que se nos presenta cuando atravesamos el umbral del acceso principal. Para hacer presente la imagen del interior de la Lonja de finales del siglo XV, necesitamos abstraernos de la actual iluminación artificial, e imaginar la bóveda revestida de frescos con un fondo azul oscuro, salpicado de pequeñas estrellas doradas, evocando la bóveda celeste, al modo habitual en la arquitectura gótica (fig. 3).

Al franquear la puerta de la Sala de Contratación, nos encontramos ante un espacio que se expande hacia lo alto, iluminado en su mitad inferior por la luz natural que penetra a través de las ventanas, ubicadas a poca distancia del piso y alejadas de la bóveda. Esta luminosidad contrasta con la oscuridad de la mitad superior de la sala, donde ningún hueco permite la entrada de luz natural. El fondo azul oscuro de los frescos que revisten la bóveda todavía enfatizan más esa oscuridad, de manera que la escasa luz que llega hasta ellos hace que los brillos que despiden las pequeñas estrellas doradas destaquen y contrasten fuertemente con ese fondo azul oscuro (fig. 4).

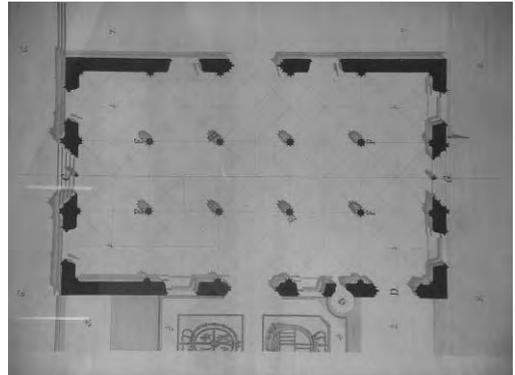
El espacio viene caracterizado por las quince unidades espaciales iguales en su planta cuadrada y en la forma y altura de la bóveda, formando cinco naves en un sentido y

tres en el perpendicular, todas de la misma altura, de manera que aparece un espacio unificado en el que percibimos con claridad la totalidad del prisma que forma el gran contenedor espacial que definen los muros perimetrales (fig. 5). Frente al espacio jerarquizado, marcado por la verticalidad y las fuertes diferencias de altura entre nave central y laterales, con una sección transversal más próxima al triángulo, propio del gótico de la Isla de Francia, nos encontramos en la Lonja con un espacio unificado, marcado por la horizontalidad, con una sección transversal más próxima al cuadrado, a semejanza de las grandes iglesias del gótico mediterráneo, como Santa María del Mar o las catedrales de Barcelona, Mallorca y Gerona. Por otro lado, al comparar con otro importante precedente, también con unidades espaciales de la misma altura, como lo fue la Lonja de Palma de Mallorca, observamos cómo los dos ejes ortogonales, longitudinal y transversal, de la de Valencia, coinciden con centros de vano, mientras que en la de Mallorca el eje longitudinal también recorre centros de vano, pero el eje transversal señala los ejes de las columnas, es decir, elementos macizos. El espacio de la Lonja de Valencia tendría así un carácter más isótropo u homogéneo que la de Mallorca.

Al considerar la corporeidad y los elementos estructurales de la Lonja, observamos que la gran caja prismática que constituye la forma de la Sala de Contratación está formada por muros desprovistos de todo el andamiaje de contrafuertes y arbotantes que caracterizan el exterior de las grandes estructuras góticas. Lo que sobresale en ellos son sólo ligeros relieves o molduras, con un carácter más de textura que de elemento estructural (fig. 6). Sus contornos se diluyen en la parte superior con el perfil quebrado de las



4. Restitución de la bóveda original de la Lonja. M.J. Ramírez (1999).



5. Planta de la Sala de Contratación. Dibujo de A. Rubio (1807).



6. Lonja. Fachada recayente a la Plaza del Mercado.

almenas, sin ningún elemento que defina o acote con claridad la individualidad e integridad formal de cada muro (fig. 7). De esta manera, los muros se perciben más como una piel que como un cuerpo. Se enfatiza en ellos más la superficie que el espesor, el plano que la masa.

Por otro lado, el perfil de las perforaciones que presenta el muro en las puertas y en las ventanas es diagonal y se muestra, no como un plano liso, sino como un manoj de baquetones (fig. 8), afirmando así la línea sobre la masa, y reduciendo gradualmente el espesor del muro a una moldura, a una línea. Esta es una forma característica de la arquitectura gótica, para aligerar la percepción, o negar la materialidad,

de un elemento tectónico.

Las columnas son muy esbeltas y se nos presentan invadidas por las formas filamentosas de los nervios, que no siguen la dirección vertical –el camino más corto para conectar bóveda y suelo– sino que se contornean en espiral, convirtiendo estas columnas en manojos de molduras retorcidas, unas formas que niegan a nuestros ojos la percepción de transmisión de cargas de la bóveda al suelo (fig. 9). Cuando nos desplazamos alrededor de las columnas, observamos cómo su perfil no es constante –lo sería si su forma fuera cilíndrica y lisa– sino que va variando a medida que cambiamos nuestro punto de vista. Este perfil cambiante confiere a las columnas un movi-



7. Lonja. Vista desde la Plaza del Doctor Collado.



8. Perforación de hueco en el muro, realizada en diagonal, mostrando un haz de baquetones.

miento marcado por la forma helicoidal de los nervios, que genera la percepción de un dinamismo ascendente, contrario al vector gravitatorio.

Esta negación de la materialidad y afirmación de la ingravidez todavía se refuerza más cuando vemos la bóveda revestida de frescos, que ocultan el color y la textura propios de la piedra, convirtiendo la bóveda en un plano ilusorio en el que se produce el efecto óptico de una representación de la bóveda celeste (fig. 4). ¿Qué cargas puede percibir así el ojo en ella?

Por si esto no fuera suficiente para alejar de nuestros ojos el papel de las columnas como

transmisores de cargas de la bóveda al suelo, la observación del encuentro entre los nervios retorcidos de las columnas y los nervios de las bóvedas que concurren en las columnas nos sacará de toda duda. Tendríamos que hablar más bien de un desencuentro deliberado, no caprichoso, ya que se hace bien evidente la ruptura de la continuidad entre los nervios de la bóveda y los de las columnas (fig. 10).

Esta inhibición de los nervios como transmisores de cargas entre bóveda y suelo se hace también bien visible en las columnas embebidas en los muros perimetrales de la sala, donde observamos que la mayor parte de los nervios helicoidales comienzan y terminan en el propio muro (fig. 11), así como también



9. Columnas de la Sala de Contratación.



10. Encuentro entre columna y bóveda de la Sala de Contratación.



11. Nervios de las columnas embebidas, que comienzan y terminan en el muro.

en la bóveda, donde una parte de los nervios que la recorren, entre los muros perimetrales, no pasan por ninguna columna (fig. 9).

El afán de inmaterialidad e ingravidez y el predominio de la imagen sobre la corporeidad era una de las características de la Lonja de finales del siglo XV que, con estas observaciones, argumentaba Cecilio.

Concluyo aquí estas breves líneas en homenaje y agradecimiento a Margarita y a Cecilio, con la esperanza de haber contribuido, en alguna medida, a estimular la lectura de sus escritos y el conocimiento de su pensamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA, S. *La Lonja de Valencia*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, Biblioteca Valenciana, 1988.
- LARA, S. *Las seis grandes lonjas de la Corona de Aragón*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2007.
- RAMÍREZ BLANCO, M.J. *La lonja de valencia y su conjunto monumental: origen y desarrollo constructivo*. [tesis doctoral]. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2013. <http://hdl.handle.net/10251/29062>
- ROSSELLÓ I VERGER, V.M. et al. *Les vistes valencianes d'Anthonie van den Wijngaerde*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.
- SÁNCHEZ-ROBLES, C. *Una nueva visión de la Lonja*. [CD-ROM]. Valencia: Editorial Universidad Politècnica de Valencia, 2010.
- SÁNCHEZ-ROBLES, C. *Materiales docentes. Xàtiva: Ermita de San Félix, Almudín, Ermita de Santa Ana*. Valencia: Lonja, Almudín, Atarazanas. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia, 1995.
- SANCHIS GUARNER, M. *La ciutat de València: síntesi d'història y de geografia urbana*. Valencia: Ajuntament de València, 1983-1989 (1972).
- UPV FORUM UNESCO. *La Lonja en el III milenio: cròniques del pasado*. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia, Forum UNESCO, 2000.
- ZARAGOZÁ, A.; BÉRCHEZ, J.; GÓMEZ-FERRER, M. *Pere Compte, arquitecte*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2007.
- ZARAGOZÁ, A. *Monumentos de la Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados. Tomo I. Arquitectura gòtica valenciana siglos XIII-XV*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 2004.



Conservación y lineamentos en la obra de Leon Battista Alberti

Notas para una introducción

José Luis Baró Zarzo (UPV)

El *Quattrocento* fue un siglo de importantes transformaciones que afectaron significativamente a la evolución del concepto de patrimonio y a la sensibilización sobre la necesidad de conservarlo. A través de una de las figuras más destacadas del primer Renacimiento, como es el humanista Leon Battista Alberti (1404-1472), se aborda el descubrimiento de la arquitectura de la Antigüedad como paradigma para la recuperación de un lenguaje, y se analiza la contribución del arquitecto genovés en calidad de teórico, ideador, consejero y proyectista a través de sus intervenciones sobre edificios ya construidos, tanto si procedían de la Antigüedad como de la tradición medieval.

1. La conservación del patrimonio de la Antigüedad en la Roma renacentista

La consciencia colectiva de la necesidad de tutelar el patrimonio arquitectónico arranca en un sentido moderno para la historia de la restauración a comienzos del siglo XIX. Sin embargo, mucho antes ya habían aparecido muestras de una voluntad conservacionista selectiva, más allá del simple reaprovecha-

miento o reciclaje funcional de las preexistencias. El Renacimiento, en ese sentido, constituye un período decisivo en base a la veneración de los humanistas hacia las ruinas romanas como depositarias directas del legado cultural de la antigüedad romana. Ello supuso por primera vez el reconocimiento del valor de los edificios del pasado como testimonio de un período de grandeza digno de ser recordado. A esa mentalidad contribuyó el humanista Poggio Bracciolini al desempolvar de entre los numerosos volúmenes de la biblioteca de Saint Gallen un viejo manuscrito que contenía el texto de Vitruvio.

El redescubrimiento de la Antigüedad contó en Roma con algunos precedentes. Hacia 1350 se había iniciado la literatura topográfica urbana con los *Mirabilia Urbis Romæ*, una especie de guía para los peregrinos que facilitaba la localización de los lugares santos, a los que se añadió posteriormente los más importantes edificios de la Antigüedad. Bracciolini incorporó en su *De varietate fortunæ* (1431) el primer catálogo e inventario donde se describían las ruinas romanas de la ciudad. También Flavio Biondo escribió con el mismo

espíritu su *Roma instaurata* (1445-1446), superando la mera descripción de las ruinas romanas por una propuesta de reconstrucción metódica de la topografía de la antigua Roma sobre la base de fuentes literarias clásicas, inscripciones, catálogos y los propios restos arqueológicos que permanecían visibles. Hacia finales de siglo o principios del siguiente, Bernardo Rucellai escribió sobre las antigüedades de la ciudad *De urbe Roma*, mientras que el texto titulado *De Romanae urbis vetustate*, de Pomponio Leto, data de 1510.

El interés por el conocimiento de la Antigüedad como herramienta de estudio y de proyecto se reflejaría décadas más tarde con la publicación de monografías con material gráfico que incluían reconstrucciones hipotéticas de los principales edificios romanos conservados, entre las que citamos el Libro III: *Antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori de Italia* (Venecia, 1540), de Sebastiano Serlio, y *L'antichità di Roma raccolta brevemente da gli autori antichi e moderni* (Roma, 1554), de Andrea Palladio. Paralelamente surgió un importante mercado de estampas de arquitectura romana, impulsada por editores como Antoine Lafréry (*Speculum Romæ magnificentiæ*) o Étienne Dupérac, destinadas a un público de coleccionistas, viajeros y eruditos.

Entre tanto, al abandono de la ciudad acaecido en los años de ausencia de pontífices por el Cisma se sumaba la mutilación ininterrumpida del legado arquitectónico antiguo por falta de cuidado. Los primeros en reaccionar ante esta calamitosa situación fueron los humanistas. En su *Ruinarum urbis Romæ descriptio* (1424-1431), Bracciolini denunciaba la destrucción permanente que venía sufriendo la herencia romana, mientras que, décadas más tarde, Rafael Sanzio dirigía al papa León X una desgarradora carta de alerta

que con el tiempo ha devenido en todo un manifiesto en favor de la salvaguarda del patrimonio:

¡Cuántos papas han permitido la ruina y la destrucción de los templos antiguos, las estatuas, los arcos y otros edificios, gloria de sus fundadores! (...) ¡Cuánta cal se ha sacado de las esculturas y otras decoraciones antiguas que me atrevo a decir que toda esta nuestra Roma (...) está construida con la cal de los mármoles antiguos! (...) Por tanto, Padre Santísimo, no deje último entre sus pensamientos el cuidado de lo poco que queda de esta antigua madre de la gloria y nombre italiano.

Sin embargo, ni el clamor proteccionista estaba dirigido a todos los monumentos del pasado –junto a la admiración por las obras antiguas se ignoraba la arquitectura gótica– ni la veneración hacia la Antigüedad romana fue siempre acompañada de una protección *de facto* hacia los bienes arquitectónicos mitificados. De esta manera, a pesar de las medidas favorables emanadas de algunas bulas pontificias, tanto para preservar¹ como para restaurar² los principales monumentos romanos, la realidad fue que el abandono y expolio de muchos de ellos continuó paradójicamente en aras de alcanzar, para mayor gloria de la ciudad, una *Roma instaurata*.³ De más a más, la incipiente política proteccionista emanada de los poderes eclesiásticos se vio bruscamente detenida como consecuencia del *Sacco di Roma* en 1527.

Por otra parte, y en relación con aquellos monumentos verdaderamente ‘reconocidos’ por su singularidad o estado de conservación, la realidad proteccionista fue relativa. La arquitectura de la Antigüedad se recuperó, sí, pero no sólo para constituirse en modelo filológico pasivo digno de contemplación, sino para ser reapropiada y reinterpretada en la potencialidad de un discurso que permanecía

abierto en el tiempo [GONZÁLEZ-VARAS, 1999, p. 135]. Y así, del resurgimiento de la cultura clásica emergieron nuevas ideas respecto al diseño arquitectónico que, en el caso de los templos, hizo que las antiguas iglesias paleocristianas pareciesen una expresión inadecuada tanto de la doctrina cristiana como de la ideología papal [PARTRIDGE, 1995, p. 43], lo cual contribuyó a suscitar la necesidad de renovarlas.

2. El perfil del Alberti arquitecto

Leon Battista Alberti no llegó a la arquitectura sino a través de la experiencia literaria [BENEVOLO, 1972, p. 159]: su primer encuentro con Roma se produjo con la lectura de Tito Livio y de Cicerón. Pronto se transformó en arqueólogo y más tarde en arquitecto. Los edificios, percibidos inicialmente como testigos de la historia romana, pasarían a ser estudiados y referidos como lección de construcción, primero, y como modelos de belleza, después [CHOAY, 2007, p. 40]:

Quedaban aún en pie viejas muestras de construcciones en forma de templos y de teatros, de las que –como si de excelentes profesores se tratara– sería posible aprender mucho. [ALBERTI, *De Re Æd.*, L VI, c 1, p. 243-244]

Calificado por Vasari [1971, p. 290] como ‘Vitruvio florentino’ y ‘príncipe de los eruditos’, Alberti fue ante todo un intelectual *puro*, de manera que su acercamiento profesional a la arquitectura se produjo siempre como proyectista, como ideador, como asesor en la distancia, pero sin una implicación directa en la ejecución [RIVERA, 2007, p. 10], lo cual no está reñido con su idea teórica de arquitecto, necesitado *de la intelección y el conocimiento de los temas más excelsos y adecuados* [ALBERTI, *De*

Re Æd., Proemio, p. 57]. La vasta extensión de su campo de conocimiento le hizo decantarse por un papel preeminentemente teórico, prefiriendo la elaboración de escritos o el diseño de nuevos proyectos al entretenimiento tenaz en la materialización de las obras. Esta inclinación fue duramente criticada por Vasari, acusándole de cometer graves errores por falta de experiencia práctica.

Cabe intuir que las responsabilidades de Alberti como consejero y asesor de papas y



1. Emblema de Leon Battista Alberti, tal como aparece en el manuscrito “*Della familia*” (1438). Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia. Ms. ILIV.38, c119V.



2. Medalla de bronce realizada por Matteo de' Pasti (ca. 1450-1452). Londres, Victoria & Albert Museum. Inscripción anverso: *LEOBAPTISTA ALBERTVS*. Inscripción reverso: *MATTHAEI PASTII VERONENSIS OPUS. QVID TVM*, con el emblema de Alberti, el ojo alado y flamígero rodeado por una guirnalda.

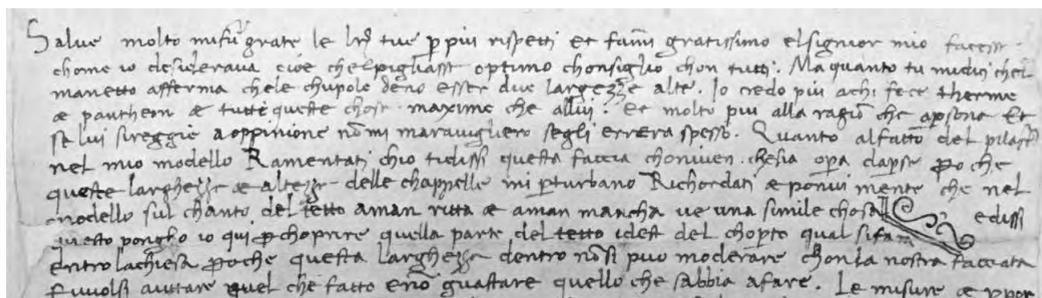
príncipes limitaron forzosamente el tiempo disponible para simultanear terceras ocupaciones. Por otra parte, conviene sopesar la influencia sobre el pensamiento albertiano del renacer del platonismo a través de los escritos de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y la fundación de la Academia Florentina, que habría derivado en una tendencia a menospreciar el lado práctico de la arquitectura –*la mano del operario sirve al arquitecto sólo como herramienta* [ALBERTI, *De Re Aed.*, Proemio; ARNAU, 1988]–, entendiendo la proyectación como simple invención casi pictórica [BATTISTI, 1993, p. 44]. La tendencia a la abstracción y el uso de las proporciones armónicas como falsilla mental, escondida tras el juego de las apariencias visibles [BENEVOLO, 1972, p. 181], contribuirían en esta forma a la perfección de la *concininitas* (justa medida) albertiana.

Para Battisti [1993, p. 44 y ss.], por el contrario, el proyecto de Alberti era un procedimiento tan extraordinariamente minucioso, que tendía a aproximarse a la obra a realizar hasta casi identificarse con ella. De este modo, a diferencia del arquitecto gótico, que debía permanecer en el lugar para resolver problemas que no sólo eran de estática, el arquitecto moderno podía ser informado

epistolamente, y responder a los ejecutores por la misma vía contra determinaciones que no estimase correctas [Fig. 3]. En nuestra opinión, este planteamiento, que podía ser aplicado con cierta credibilidad en obras de nueva construcción, hacía mucho más arduas las actuaciones como arquitecto restaurador.

Sea como fuere, lo cierto es que, para poder llevar a cabo en la práctica cualquier obra, Alberti hubo de contar con la complicidad de arquitectos colaboradores o discípulos suyos, de quienes supo aprovechar la experiencia técnica y con los que mantuvo un inevitable diálogo [BENEVOLO, 1972, p. 181]. Nos referimos a Bernardo Rossellino en el Palacio Rucellai (1409-1464), Matteo de' Pasti en Rimini (ca.1412-1468), Francesco del Borgo en San Pedro del Vaticano (ca.1415-1468), Giovanni di Bertino en Santa Maria Novella (1458-1471) o Luca Fancelli en Mantua (ca.1430-ca.1502).

Dicha colaboración no presupone, valga la insistencia, un desconocimiento por parte de Leon Battista de los problemas prácticos de la construcción; la erudición con que trata los aspectos técnicos en sus diez libros sobre edificación es harto elocuente [TATARKIEWICZ, 2004, p. 100]. Pero sí acarrea una



3. Detalle de la carta de Alberti a Matteo de' Pasti fechada a 14 de noviembre de 1454. Incluye un pequeño boceto con la propuesta ornamental para absorber el salto de alturas en la fachada principal del Templo Malatestiano.

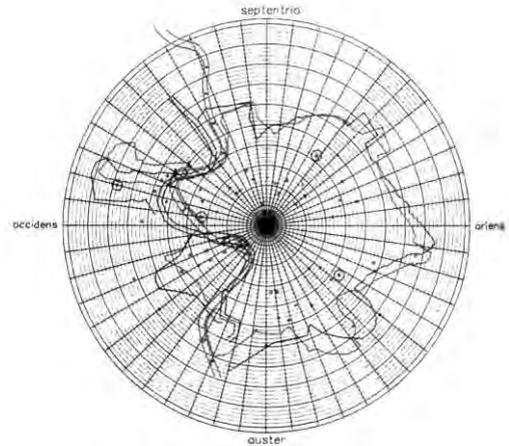
tremenda dificultad para los estudiosos a la hora de deslindar el trabajo aparentemente intangible de Alberti como ideador, consejero o proyectista, de las aportaciones –frecuentemente bien documentadas– de sus brazos ejecutores.

3. Aportación teórica

Alberti elaboró por encargo de Nicolás V un opúsculo con el que contribuyó al conocimiento científico de la Ciudad Eterna, la *Descriptio urbis Romæ* (ca. 1450). La obra presentaba un método de proyección topográfica realizado con ayuda de un rudimentario teodolito que permitió fijar con bastante aproximación los puntos más singulares de la geografía urbana mediante coordenadas polares [Figs. 4 y 5]. De esta manera Alberti daba muestras de su interés por la precisión en la medida, superando con su sistema plenamente desacralizado y científicamente fiable representaciones urbanas precedentes de carácter esquemático y elevado contenido simbólico, y sentando precedente para la elaboración de los primeros planos científicos de la ciudad, como el completado un siglo después por el ingeniero militar Leonardo Bufalini.

Por otra parte, en el libro X de su tratado *De Re Ædificatoria* (1443-1452), Battista abordó con buen criterio la *rectificación de los defectos en los edificios*,⁴ un aspecto innovador en la tratadística de la arquitectura que le lleva a indagar sobre el deterioro y vicios de la construcción, y a aportar consejos para llevar a buen término el mantenimiento y reparación de las obras [RIVERA, 1991, p. 44]. *Alberti es consciente de los dos rostros que lleva implícitos el arte arquitectónico: la construcción y la destrucción* [SVERLIJ, 2014], y reconoce en la restauración un camino para vincularlas.

La sensibilización de Alberti hacia la conservación queda patente en su recomendación a *no apresurarse, llevado por el ansia de construir, a tirar abajo edificios antiguos* [ALBERTI, *De Re Æd.*, p. 95].⁵ Es más, cuando



4. Trazado urbano de las murallas romanas realizado según el método de Alberti, sobrepuesto con un levantamiento moderno.



5. Vista de la ciudad de Roma, tomada de un códice quattrocentesco.

los bienes afectados correspondían a ruinas de la antigüedad romana, la anterior sugerencia se torna en indignado clamor, hasta el punto de reconocer en ello el verdadero motor que le impulsa a la reflexión y a la escritura:

No puedo dejar de sentir náuseas al ver que por dejadez (por no emplear un término desagradable: por avaricia) de los demás se vienen abajo los edificios que por su señalado valor había respetado el bárbaro y la furia del enemigo, o que el tiempo, ese pertinaz destructor de las cosas, accedía de buen grado a que fueran eternos. [Alberti, *De Re Æd.*, L X, c 1, p. 409]

En su noción dualista del tiempo –Aión, dios del tiempo eterno, frente a Crónos, divinidad del tiempo que huye y todo lo devora–, la ruina es entendida como muestra de la permanencia de un legado grandioso y, a la vez, como víctima de un proceso de degradación ineluctable. De ahí su preocupación por la durabilidad en el buen hacer arquitectónico, el estudio de las ruinas para prorrogar sus enseñanzas, y la restauración como vía, en definitiva, para retornar al eterno lugar de comienzo.⁶

Amén de la recomendación anterior para tomar en serio el mantenimiento de los edificios, y previamente a la definición de la acción reparadora, Alberti discierne como hacen los médicos entre las posibles causas de patologías, que pueden tener un origen interno –defectos ocasionados por el arquitecto en fase de concepción o de ejecución–, o extrínseco, ligadas a acciones de la naturaleza.

No obstante, Alberti es consciente de la limitación de la capacidad enmendatoria de la restauración en situaciones extremas: *las obras que están estropeadas por completo y desfiguradas en todas sus partes no son susceptibles de recibir*

mejoras. Asimismo, en cuanto a las que se encuentran en un estado tal que no pueden ser mejoradas sino trastrocando su entero diseño, su reparación no es preferible a su demolición y posterior reconstrucción. [ALBERTI, *De Re Æd.*, L X, c 1, p. 409]

4. Obra construida

De entre las obras de arquitectura atribuidas a Alberti, un buen número resultan ser intervenciones sobre edificios existentes, circunstancia que permite ahondar en el pensamiento albertiano aplicado a la realidad proyectual.

En general, la modernidad de estas intervenciones –comenta Javier Rivera [1991, p. 45] siguiendo a Panofsky– se ciñe a la *convenienza y conformità* de las partes nuevas con las antiguas, considerando el conjunto de unas y otras también orgánicamente, de modo que las partes y el todo estén interrelacionados, para que la belleza vuelva a localizarse en la armonía y coherencia de todo el edificio, el cual debe mantener su “**unidad formal**”:

*Antes de nada, debe verse que todas las diversas partes estén en armonía mutua; y están en armonía si concuerdan, de suerte que formen una belleza única, respecto al tamaño, la función, el género, el color y otras semejantes cualidades.*⁷

Analizaremos separadamente las intervenciones en construcciones de la antigüedad de las realizadas sobre edificios medievales, teniendo en cuenta que las condiciones de partida son distintas. En el primer caso, las estructuras se encuentran con frecuencia transformadas o sufren importantes lagunas, mientras que en el segundo, la dificultad principal radica en el enfrentamiento ante un estilo recién reprobado, como es el gótico.⁸

4.1. Alberti, 'superintendente' y restaurador de la Antigüedad romana

De los seis papas para los que trabajó como secretario Leon Battista Alberti fue Nicolás V el más determinante en el despertar de su tardía vocación de arquitecto. Sus diez libros sobre arquitectura fueron escritos entre 1447 y 1452, coincidiendo con el período dorado de su pontificado y, bajo su autoridad, Alberti desarrolló una actividad equivalente a lo que hoy se conoce como *superintendente* y *restaurador*, labor que revela el temple de su ingenio y su capacidad crítica, reflejada en buena medida por la experiencia operativa y por una probada pericia técnica, que integra la contemplación con la intervención [BORSI, 1980, p. 40; KRUF, p. 50],⁹ si bien el alcance de su implicación en el cargo no ha podido ser puntualizada hasta ahora suficientemente debido a las causas ya comentadas.

En sus *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550-1568), Vasari se refiere a Alberti como 'consejero' de Nicolás V en sus grandes empresas para renovar la ciudad romana a pocos años de celebrarse el jubileo de 1450.¹⁰ Según Giannozzo Manetti (1396-1459), secretario y biógrafo del citado papa, las líneas de actuación se centraron en la consolidación de las murallas, acueductos y puentes; la restauración de las cuarenta iglesias estacionales; y la nueva construcción del Borgo Vaticano, el palacio papal y la iglesia de San Pedro.¹¹ Este ambicioso plan de restauraciones, del cual nos detendremos a comentar únicamente la basílica de San Pedro y la iglesia de Santo Stefano Rotondo, resulta plenamente compatible con la nube de puntos georreferenciada en la *Descriptio urbis Romæ* albertiana.

Con respecto a la **basílica constantiniana de San Pedro**, el papa Nicolás se ciñó por

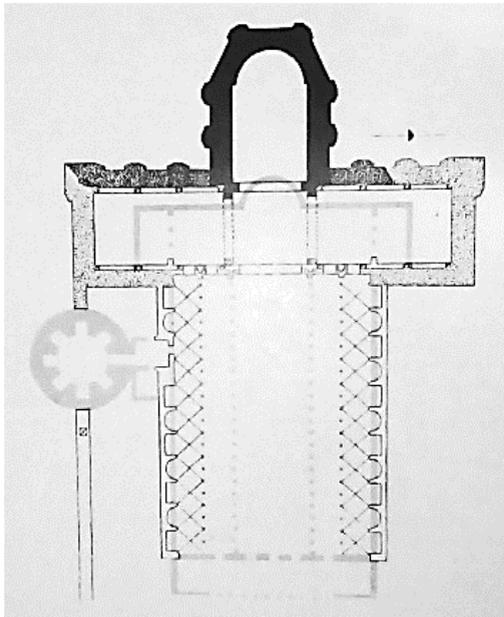
diferentes motivaciones a dos actuaciones. Una de ellas atendía un problema de estabilidad que afectaba a un ala del templo paleocristiano. Alberti alude en su tratado a esta cuestión en un par de ocasiones. En la primera, después de describir los defectos constructivos observados, se muestra resignado a esperar tarde o temprano un colapso lamentablemente inevitable:

Y he constatado en la basílica de San Pedro en Roma algo que de por sí es evidente que se ha hecho muy a la ligera, como es el levantar un muro por encima de huecos numerosos y espaciosos, sin haberlo reforzado con ninguna línea curva, sin haberlo apuntalado con ningún soporte; y otro factor que debió ser tenido en cuenta: todo ese mismo sector de muro, perforado en su parte inferior por un número excesivo de huecos, lo desplegó su constructor excesivamente elevado y lo orientó de forma que estaba expuesto a recibir los violentísimos vientos del norte. Por ello ha sucedido que ya desde un primer momento se inclinó y se desvió de la vertical más de seis pies [177,6 cm]. Y estoy seguro de que un día se vendrá abajo a consecuencia de una ligera presión o una leve sacudida. Y si no estuviera sostenido por las sujeciones de los techos, caería con toda seguridad a causa de la inclinación que se ha producido. [ALBERTI, *De Re Æd.*, L I, c X, p. 85]

En el segundo corte, en cambio, Battista pasa de la contemplación pasiva a una afanosa iniciativa: propone una solución de reparación que, por la minuciosidad de la explicación, no parece improvisada, lo que permite deducir algún tipo de implicación en la responsabilidad de la obra:

En Roma, en la basílica de San Pedro, a raíz de que las alas de los muros, al apartarse de la vertical, cargan sobre las columnas y amenazan con derrumbar los techos, había ideado la siguiente solución. Se

me había ocurrido cortar y quitar de en medio aquella parte inclinada del muro, que esté siendo aguantada por una columna del tipo que sea; y reconstruir ese trozo de muro que hubiera sido retirado con aparejo ordinario perfectamente vertical, dejando a uno y otro lado, en el proceso de sustitución, adarajas y ganchos sumamente robustos a los que pueda fijarse el resto de la estructura en reconstrucción. Por último, en el techo, habría fijado el arquitrabe, la zona bajo la cual habría que retirar la parte inclinada del muro, a cabrias emplazadas sobre el techo, con las patas de las máquinas bien asentadas en la parte más sólida del techo y del muro. Luego habría seguido este procedimiento en cada una de las columnas, según lo hubiera requerido el estado del edificio. [ALBERTI, *De Re Æd.*, L X, c XVII, p. 463]



6. Hipótesis del proyecto de Rosselino con supuesta colaboración de Alberti para ampliar la basílica constantiniana de San Pedro en época de Nicolás V. La cabecera era la parte más afectada, de la que sólo llegó a construirse la zona sombreada en negro.

La segunda de las intervenciones nicolininas en la vieja basílica vaticana obedecía a razones de tipo funcional. El pontífice pretendía ampliar el espacio de la cabecera para facilitar la circulación de los peregrinos y religiosos que celebraban los oficios alrededor del altar mayor y de la tumba de San Pedro [Fig. 6]. Aunque la obra no llegó a completarse, el proyecto puede reconstruirse parcialmente a partir de algunas descripciones contemporáneas escritas y de representaciones posteriores de sus sólidos cimientos. Según Partridge [2007, p. 43], la propuesta se inspiraba en dos de los edificios romanos más influyentes de la Antigüedad: el Panteón de Roma (118-125 dC) y la basílica de Magencio/Constantino (ca. 310-320), conocida en el Renacimiento como Templo de la Paz.



7. Ambrogio BRAMBILLA: *Disegno della benedizione del pontefice nella Piazza di San Pietro* (1567). Mandada edificar por Pío II (1458-1464), la Logia de la Bendición dominaba la escalinata de acceso a la basílica de Constantino y la plaza delantera. Se levantó en torno al 1460 según proyecto de Francesco del Borgo quien, junto a Leon Battista Alberti, estaba al servicio de la curia romana. La obra quedó inacabada hasta la época de Alejandro VI, siendo demolida a principios del XVII para continuar la nueva fábrica de San Pedro.

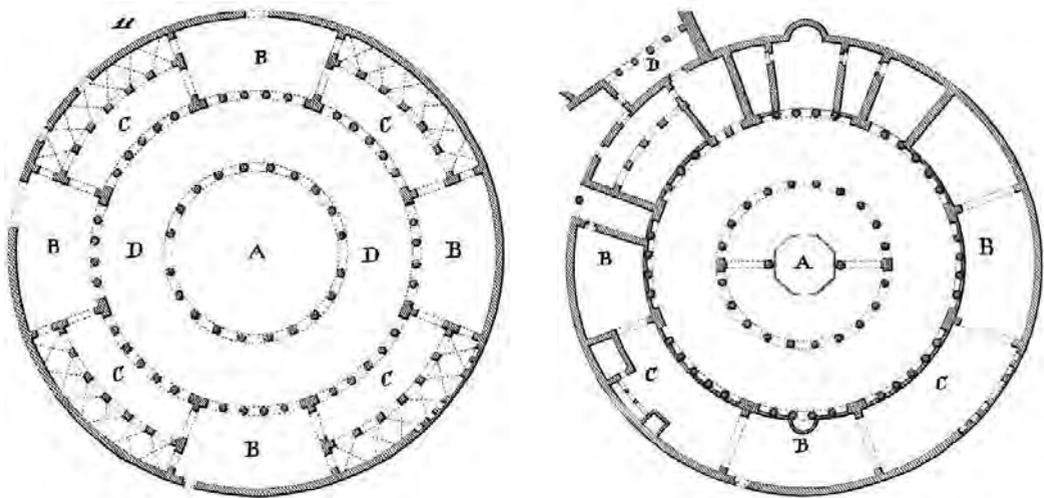
Existen testimonios que avalan la participación de Alberti como consejero en esta intervención: en el diario de la vida de Nicolás V escrito por Manetti en 1455 se puede leer:

Como el Papa pretendía construir en honor de S. Pietro una iglesia más hermosa, ordenó hacer grandiosos fundamentos y elevar los muros hasta una altura de 13 brazos, sólo en el ábside del coro, pero la gran obra, comparable a cualquiera de las antiguas, fue interrumpida en un primer momento por consejo de León Batista, y después paralizada por la prematura muerte del papa. [MANETTI, 1995]¹²

Es posible que el papa Parentucelli seleccionase para ser restaurada la iglesia de **Santo Stefano Rotondo** (1450-1454) en Roma por consejo de Battista Alberti. Según la teoría de *De Re Aedificatoria*, el edificio circular era el tipo más perfecto apto para una iglesia [WITKOWER, 1952, n. 91]. Sin embargo, el resultado de la intervención no se cuenta entre

los trabajos más afortunados del arquitecto.

La planta originaria de este templo del siglo V comprendía un amplio espacio central con tambor abovedado de casi 24 metros de diámetro, separado de un primer deambulatorio por una serie de columnas jónicas arquivadas. Este anillo se encontraba a su vez rodeado por una columnata con arcos que se abría a otro anillo delimitado por un muro perimetral. A diferencia del primer deambulatorio continuo, el anillo externo comprendía cuatro ambientes de mayor altura que definían una cruz griega, dejando entre ellos otros cuatro sectores circulares subdivididos concéntricamente en dos coronas paralelas, una de las cuales podría estar descubierta para iluminar el interior de la iglesia. A lo largo de los siglos el templo había ido sufriendo numerosas alteraciones, destacando aquellas que supusieron la reorganización de los espacios perimetrales y las que llevaron en el siglo XII a cambiar el sistema de cobertura del espacio



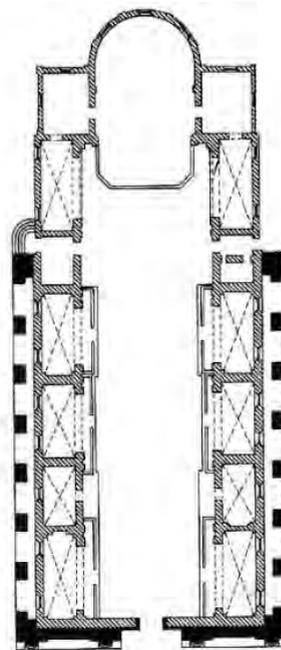
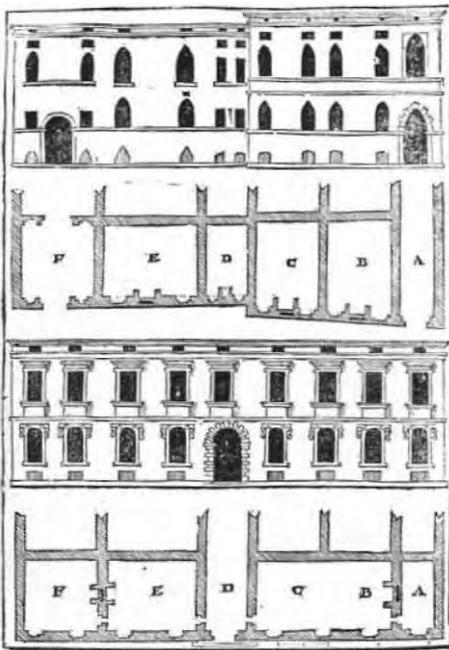
8. Iglesia de Santo Stefano Rotondo, Roma, según Seroux d'Agincourt. Izquierda: hipótesis de la configuración originaria. Derecha: hipótesis del estado contemporáneo. Seroux d'Agincourt (1810-1823): *Histoire de l'art par les Monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*. Paris: Treuttel & Würtz, lám. XXII.

central, para lo cual se añadió un muro diametral sobre tres arcos de medio punto.

Cuando Rossellino y Alberti recibieron el cometido de Nicolás V para llevar a ejecución las obras, la iglesia se encontraba en ruinas, habiendo perdido la mayor parte de las cubiertas. La intervención supuso la clausura de todos los intercolumnios de la segunda corona a excepción de la capilla absidial, y la disposición sobre el deambulatorio de una nueva cubierta inclinada de pendiente única [BORSI, 1980, p. 50]. La adopción de estas medidas requirió la apertura de huecos para entrada de luz, repartidos principalmente entre los 8 ventanales grandes del tambor (manteniendo cerrados los 14 restantes) y los pequeños óculos situados entre los arcos del muro cegado. Las obras incluyeron asimismo

la colocación de un altar y una cerca octogonal de mármol en el centro del círculo, así como una nueva pavimentación. De los brazos de la cruz griega no se conservó más que uno sólo, utilizado como vestíbulo con la adición de un atrio de entrada [Fig. 8].

La restauración rosseliniana de Santo Stefano permitió efectivamente la consolidación estructural y la recuperación del edificio para el culto, revirtiendo la coyuntura que parecía abocar inexorablemente hacia la desaparición definitiva del templo. Por contra, la actuación conllevó una grave desfiguración de la concepción del espacio y de la iluminación originarias. Objeto de duras críticas por parte de Francesco di Giorgio,¹³ la operación ponía al descubierto las contradicciones propias de una época: por un lado, el



Dos variantes de la primera vía de confrontamiento del lenguaje renacentista en edificios medievales, según Panofsky.

Fig. 9: Remodelación de un palacio gótico, Sebastiano Serlio (1584).

Fig. 10: Recubrimiento de estructuras antiguas, Templo Malatestiano, L. B. Alberti (ca. 1450).

reconocimiento histórico de la arquitectura heredada; por otro, la necesidad de actualizarla [GONZÁLEZ-VARAS, 1999, p. 136], en el caso de Santo Stefano, al reconducir la obra paleocristiana –de la que se creía un antiguo templo romano o un *macellum*– al esquema de un templo renacentista de planta central [BORSI, 1980, p. 50].

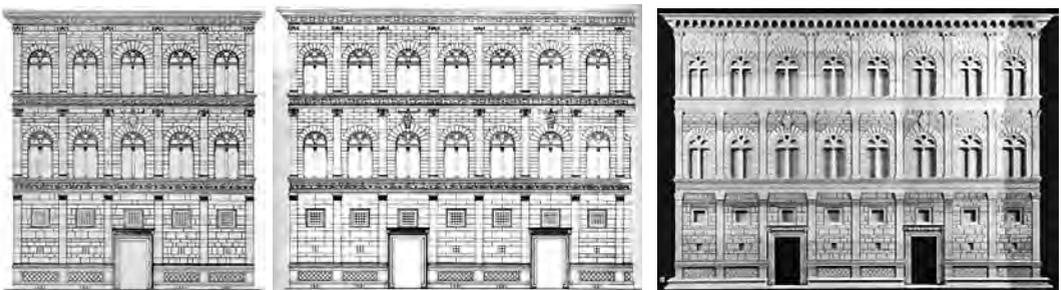
A este respecto, Bruno Zevi [Íd., p. 50] ha apuntado que, con independencia de los incontestables condicionantes económicos y estructurales, la interposición del muro de cierre en el segundo anillo venía a contrarrestar la incoherencia que suponía el apoyo de un arco sobre columnas, una función que a juicio de Alberti debía reservarse en exclusiva para el muro o la pilastra. De esta manera, el diálogo estructural heredado, a todas luces inaceptable, se traducía felizmente en un simple pero congruente juego decorativo.

4.2. Alberti frente a la arquitectura medieval

Según Panofsky [1979, p. 210-211], a la hora de enfrentarse a una construcción medieval, y en aras de alcanzar el principio de unidad formal, tal como se ha comentado anterior-

mente, los arquitectos renacentistas manejaron tres vías distintas de aproximación. En primer lugar, la estructura preexistente podía remodelarse *alla maniera moderna*, cuya solución más sencilla consistía en recubrirla con un revestimiento contemporáneo [Figs. 9, 10]. En segundo lugar, la obra podía continuarse deliberadamente ‘en estilo’ con el fin de atender la *conformità*, y ello sin necesidad de comulgar el arquitecto con la estética adoptada, normalmente goticista. Finalmente, cabía encontrar un equilibrio entre las dos alternativas anteriores, tratando de compatibilizar ambos estilos.

Alberti fue pionero en dos de estas opciones: la primera, con el Templo Malatestiano de Rimini, y la tercera, con la fachada de Santa María Novella en Florencia. En cuanto a la segunda, cabe señalar que nunca recurrió a esta vía: la madurez del humanista cuando comienza a interesarse por la arquitectura comporta un compromiso inquebrantable con la modernidad del lenguaje clásico que le lleva a introducir en todas sus obras citas literales de la Antigüedad romana. En ese sentido, la práctica albertiana se encuentra plenamente trabada con la teoría formulada en *De Re Aedificatoria*.

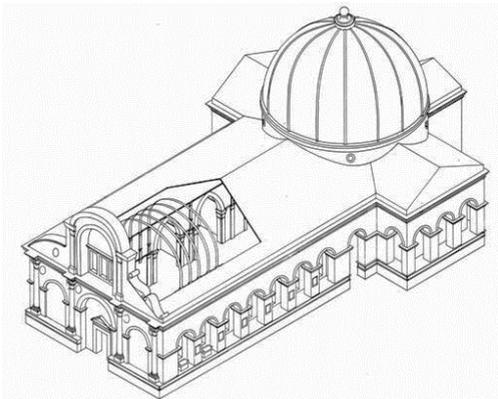
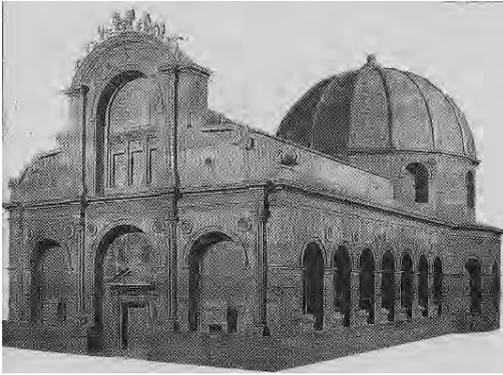


11, 12, 13. (de izda. a dcha.) Trazado original de la fachada; desdoblamiento posterior con dos vanos extremos a la derecha, a falta de un tercero inacabado; e hipótesis de completamiento que recuperaría la simetría originaria. Palazzo Rucellai, Florencia.

La intervención en el **Palacio Rucellai** de Florencia (1447-1451) no puede considerarse un caso de restauración tal como ahora la entendemos, sino más bien un ejercicio indudablemente valioso de modernización *all'antica*, que llevó a Battista Alberti y a Bernardo Rossellino a implantar sobre las viejas construcciones medievales –por primera vez en la arquitectura palaciega florentina– un *orna-*

mentum abiertamente clásico aunque adaptado al gusto del momento [Figs. 11, 12 y 13].

Alberti quiso mitigar la imagen de fortaleza que ofrecían las construcciones palatinas coetáneas al optar por solapar al modelo tradicional de fachada un sistema compositivo de órdenes superpuestos formado por pilastras y entablamentos, en alusión al Coliseo romano. Y lo hizo empleando precisamente técnicas de aplacado romanas que Battista había observado en las ruinas o había leído en las descripciones de Vitruvio. De la tradición florentina se mantuvieron rasgos tan esenciales como las grandes bíforas encajadas entre pilastras, el almohadillado de las juntas o la disposición de bancadas corridas a los pies del muro.



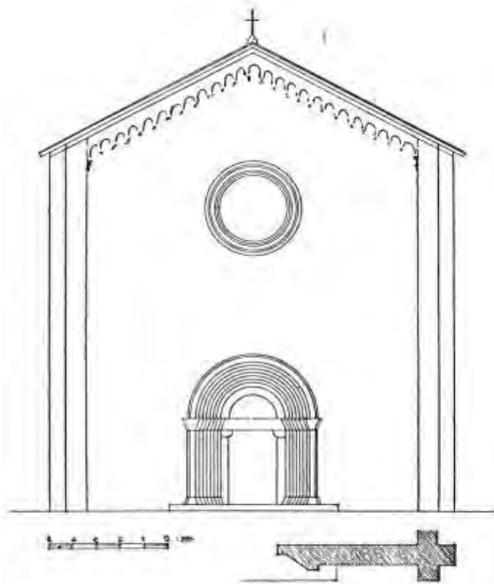
14, 15. Dos hipótesis de reconstrucción del proyecto de Alberti para el Templo Malatestiano de Rimini. Las diferencias principales radican en el escalonamiento o continuidad de los faldones de cubierta, en la disyuntiva entre planta central o cruz latina, y en la desigual altura e iluminación del tambor de la cúpula.

Más interesante para el tema de estudio resulta el análisis del **Templo Malatestiano** en Rimini (ca. 1450), donde Alberti intervino con éxito sobre una iglesia gótica del siglo XIII dedicada a San Francisco de Asís. Ante el deseo de Segismondo Malatesta de transformar la iglesia en una especie de templo-mausoleo,¹⁴ el arquitecto planteó el recubrimiento exterior de la nave y la sustitución de la cabecera por un espacio central cupulado de enormes dimensiones. Pese a que las obras nunca llegaron a completarse, la intervención sentó precedente para otras conocidas actuaciones, tales como la cáscara de la Santa Casa de Loreto, diseñada por Bramante, o el caparazón palladiano de la Basílica de Vicenza.

Conocido es que, en ausencia de estructuras clásicas que se adaptasen directamente a sus intenciones, Alberti recurriera a diversos motivos prestados del repertorio romano: el arco de triunfo en fachada principal, del Arco de Augusto de Rimini; las arcadas laterales –*un muro perforado y abierto en*

numerosos lugares [ALBERTI, *De Re Æd.*, L I, c IX, p. 83]–, del orden dórico inferior del Coliseo; la decoración del friso corrido bajo los arcos, del mausoleo de Adriano. Estas referencias, incluso las inscripciones latinas integradas que la acompañan, constituyen el aval que había de garantizar la bondad del renovado gusto clásico sobre una estructura medieval enmascarada y manifiestamente oprimida. La preeminencia del nuevo lenguaje se ampara asimismo en el dominio impecable de las proporciones pitagóricas sobre ambas fachadas [WITTKOWER, 1995, p. 61]:

No tiene la naturaleza otro empeño mayor que el de que las cosas que produce resulten absolutamente perfectas; pero nunca se llegaría a alcanzar sin la armonía, pues entonces desaparecería aquella superior concordancia entre las partes que se pretende. [ALBERTI, *De Re Æd.*, L IX, c V] [Garriga, v. IV]



16. Hipótesis de alzado de la primitiva fachada de San Francisco en Rimini.

Este comedimiento, en cambio, no se refleja con la misma contundencia en el interior de la iglesia, razón que lleva a pensar que la supervisión del arquitecto genovés o no existió



17. Escorzo lateral del templo donde se aprecia la separación de los cerramientos medieval y cuatrocentista.



18. Estado de la fachada frontal tras la Segunda Guerra Mundial y antes de la restauración. Se aprecia la fábrica de ladrillo del zócalo como substrato del aplacado de mármol de acabado.

o estuvo muy condicionada por las circunstancias. La carta que desde Roma envió Alberti al encargado de la ejecución de las obras, Matteo de' Pasti, fechada el 18 de noviembre de 1454 [Fig. 3], da cuenta de las dificultades interpretativas y ejecutivas de las ideas albertianas, evidenciando, a más de los problemas de completamiento de la fachada, importantes cuestiones relativas a la cubierta de la nave y a



19. La cohesión de la intervención de Alberti en la fachada de Santa Maria Novella dificulta la distinción entre las partes preexistentes y las completadas por el arquitecto.



20. La fachada de Santa Maria Novella como pantalla escenográfica. El lateral gótico de fábrica vista presupone el aspecto del testero incompleto en el momento del encargo a Alberti.

la cúpula, y viniendo a confirmar el conflicto no resuelto entre dos concepciones distantes, la de Alberti y la de sus ejecutores [PANE, 2008, p. 99]. *Hay que mejorar lo ya construido, no echar a perder lo que todavía está por hacer*, advertía cauteloso el arquitecto. En base a este argumento algunos autores han descartado que la modernización del interior de la iglesia sea atribuible a Alberti [WITTKOWER, 1940-1941, p. 66].

Es de destacar la separación de los muros envolventes con respecto al cerramiento gótico, al menos en las paredes laterales del templo. Éste queda visto al interior de los arcos sin intermediar revestimiento alguno, certificando el crudo contraste entre los dos estilos discrepantes [Fig. 17]. Alberti se esmera en que la nueva arquería no obture el paso de la luz hacia los ventanales existentes. La autonomía entre las dos pieles no se mantiene, en cambio, en la fachada principal, donde el recubrimiento renacentista se halla completamente ceñido a la vieja pared medieval [Fig. 16].

Constructivamente, la caja albertiana está realizada con fábrica de ladrillos revestida por un aplacado de mármol que aparenta grandes bloques de piedra, como las verdaderas construcciones romanas. Fotografías conservadas de los daños sufridos durante la Segunda Guerra Mundial desvelan la veracidad de esta técnica [Fig. 17].

La problemática que acompañó el proyecto de la fachada de **Santa Maria Novella** en Florencia (a partir de 1458) por encargo de Giovanni Rucellai difiere sustancialmente del planteamiento de Rimini. Aunque se trataba también de intervenir en el exterior de una iglesia trecentista, el recubrimiento con un frontis totalmente nuevo e independiente no podía reproducirse, ya que algunas partes del

revestimiento de la fachada –las del basamento– se encontraban ya iniciadas y había que conservarlas [WITTKOWER, 1995, p. 64].¹⁵ Además, el trabajo incumbía sólo a la fachada principal, la cual, dada su vocación escenográfica, nada tenía de la condición de envolvente continua de Rimini [Fig. 20].

El *completamento* de Alberti resultó verdaderamente ingenioso, al conseguir integrar y dar continuidad a los motivos medievales y, a su vez, diferenciarlos de las nuevas adiciones propuestas. En el orden inferior, ocultó la antigua puerta ojival con un tabernáculo *all'antica*, inspirado en el Panteón, y lo encuadró con dos semicolumnas que se repiten en los extremos de la fachada en combinación con sendas pilastras. En el nivel superior, las semicolumnas centrales han mutado en pilastras, y la composición se simplifica y aumenta de escala, poniendo de nuevo en relevancia la expresión de la proporción de las partes. Entre ambas plantas se interpone una amplia faja con la que distanciar e independizar ambos motivos. Las incrustaciones de la tradicional taracea de mármol verde y blanco, con referencias a San Miniato al Monte y al Baptisterio florentino, permitían unificar cromáticamente toda la fachada.

No se puede hablar, por tanto, de una intervención ‘en estilo’ sino de una armonización camaleónica que busca ‘concordar’ antes que ‘contrastar’, ‘integrar’ a ‘confrontar’, sin implicar la adhesión condescendiente hacia las formas góticas, como tampoco la renuncia resignada a un lenguaje arquitectónico moderno. Es más, observando con detenimiento la parte inferior, el grado de integración es tal que, desde una valoración crítica actual, acaso juzgaríamos excesivamente dificultosa la distinción de las partes atribuibles realmente al diseño de Alberti [Fig. 19].

Uno de los últimos encargos en que trabajó Alberti, a raíz de su relación con la familia Gonzaga, señores de Mantua, fue para revisar el proyecto de la nueva **tribuna** para la basílica de la **Annunziata** en Florencia (1471). Las obras habían sido emprendidas por Michelozzo en 1444 y retomadas por Manetti Ciaccheri en 1460, quedando inconclusas unos años más tarde por problemas de diversa índole [Fig. 22]. La construcción de este cuerpo situado en la cabecera de la iglesia pretendía liberar la nave central del espacio que ocupaba el coro de los religiosos generando un recinto propio reservado para la meditación de los frailes.

La implicación en este trabajo significaba para Alberti la oportunidad para materializar la estructura de planta central que no había conseguido construir en veinte años. Su propuesta contemplaba la transformación de la sencilla capilla circular con deambulatorio de Michelozzo en un singular espacio arquitectónico “a la antigua”, semejante exteriormente a un sepulcro romano [Fig. 21] pero en su configuración espacial más próximo a estructuras como el ninfeo o templo de Minerva Medica. Las obras fueron finalizadas en 1477 con ligeras modificaciones sobre el proyecto de Alberti, cinco años después de la muerte del arquitecto. Éste también intervino en el diseño del altar y en el trazado del gran arco de conexión de la tribuna con la nave principal de la iglesia [Fig. 23].

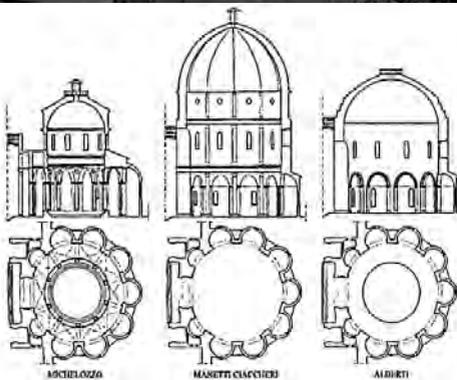
Vasari [1971, p. 287-288] fue muy crítico con una obra no exenta de errores que calificaba de *capricciosa e difficile*, si bien considerara meritorio el atrevimiento del arquitecto. Y es que, a pesar de la aparente autonomía de la pieza, su ejecución supuso serias afectaciones sobre el templo existente: hubo de demolerse una capilla pintada a la

antigua y, una vez finalizada la tribuna, fue necesaria la apertura hacia la nave del arco mayor con la consiguiente sobreelevación de los muros laterales para conseguir una *unidad completa y organizada en la que nada se pudiera quitar, añadir ni cambiar* [HEREU, 2000, p. 24].

Cerramos este apartado con una obra menor, la construcción del ábside de la iglesia

de **San Martino a Gangalandi**,¹⁶ en la comuna de Lastra a Signa, cerca de Florencia. Se da la circunstancia de que Battista obtuvo la prioría de San Martino en 1432 y que a partir de 1466 ocupó además la rectoría oficial de la parroquia. En el testamento otorgado poco antes de morir en 1472, estando el ábside *iniciado y casi completado*,¹⁷ fijaba precisas instrucciones para que fuera terminado a sus expensas, dejando constancia de su condición de comitente además de proyectista.

Alberti compuso a partir del cuadrado un ábside semicircular con elementos inspirados nuevamente en el vocabulario romano: cuatro pilastras centrales unidas por un arquivoltado curvo que reza una inscripción *all'antica*,



22. Comparativa de los proyectos de Michelozzo, Manetti y Alberti para la nueva tribuna de la Annunziata, según hipótesis reconstructiva de Morolli [2006].



23. Interior de la nave cuyo gigantesco arco del fondo da paso a la tribuna albertiana.

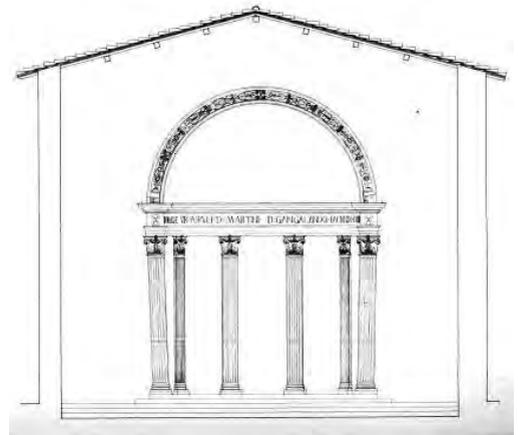
enmarcadas con dos pilastras en ángulo y un arco de medio punto ornamentado con motivos vegetales [Fig. 24]. A simple vista se percibe que las pilastras angulares no son verticales sino ligeramente abiertas por la parte superior, deformación que podría ser intencionada con el fin de aparentar un ensanchamiento del espacio basado en las leyes de corrección perséptica [Fig. 26].¹⁸

La diferencia de las fábricas del testero de cabecera y del ábside, esta última con una mampostería mixta y más irregular, hace pensar en una inserción posterior a la construcción de la iglesia, lo que indicaría que no sólo la decoración interior sino la estructura absidial en su conjunto es atribuible a Alberti [Fig. 25]. En cualquier caso, la filosofía operativa del arquitecto no varía con respecto a proyectos anteriores: inserción de una pieza de inspiración antigua –el nicho– acabada en sí misma siguiendo sus propias leyes, pero sin perder de vista el acomodo armónico con la construcción existente.

5. QUID TVM¹⁹

La pregunta adoptada por Alberti como lema personal [Figs. 1 y 2], demostración de la inquietud infatigable por el saber que debe practicar el intelectual, nos sugiere una recapitulación a modo de conclusión de lo hasta aquí tratado.

En el Renacimiento surge un reconocimiento del monumento arquitectónico por su valor de antigüedad, enfocado de forma selectiva hacia las ruinas del legado romano. Pero la visión no es todavía la mirada arqueológica y distanciada del período ilustrado, sino la del ojo fascinado que pretende apropiarse de una valiosa herencia, midiéndola, codificándola y reproduciéndola, *para cosechar una gloria igual o*



24, 25, 26. Interior y exterior del ábside de la parroquia de San Martino a Gangalandi, cerca de Florencia, diseñado y patrocinado por L. B. Alberti.

superior [ALBERTI, *De Re Æd.*, p. 82-83] a la lograda por los antiguos. El presente es, pues, interpretado como prolongación discontinua del mítico pasado, ignorando el largo período de oscuridad que separa ambos estadios.²⁰

Ante esa veneración, que supone un paso decisivo para despertar la conciencia de conservación, resulta contradictoria la necesidad de actualizar la obra antigua a los gustos y exigencias del momento, razón por la cual no se puede hablar propiamente de intervenciones de ‘restauración’, sino en todo caso de ‘reconstrucción’, ‘transformación’, ‘reintegración’ o ‘adaptación’ [GONZÁLEZ-VARAS, 1999, p. 135].

En ese contexto, resultan edificantes algunas de las incursiones de Alberti en el patrimonio construido, por cuanto manifiestan un completo análisis crítico del monumento sobre el que actúan para detectar sus carencias y aplicar instrumentos compositivos con los que acometer la transformación del edificio [Íd., p. 135]. La actitud despierta, de vigilancia, circunspecta, analizadora, no conformista de Alberti [ROVIRA, 2006, p. 216] queda patente en el compromiso con el lenguaje clásico –que representa paradójicamente la modernidad– sin renunciar en sus intervenciones a la aplicación coordinada de una teoría estética sustentada en la proporción y la armonía.

NOTAS

1. Entre las medidas preventivas destacamos las contenidas contra el expolio material de los monumentos romanos emitidas en la bula *Cum Almam Nostram Urbem* (1462), promulgada por el papa Pío II. Citado en: GONZÁLEZ-VARAS [1999, p. 143].

2. Caso de la liberación de las construcciones adosadas al Panteón, llevadas a cabo por Eugenio IV; la restauración del arco de Septimio Severo, el Foro, el Coliseo y la Columna Trajana, por encargo de Pablo II; o las intervenciones en el Templo de Vesta y el Arco de Tito emprendidas por Sixto IV.

3. Uno de los hitos sobre los que más prolongadamente se cebó la degradación de la herencia romana fue el Coliseo, verdadera cantera urbana sólo clausurada por orden del papa Benedicto XIV en 1750.

4. Capítulos I, XVI y XVII del libro X.

5. *Cuando todos los aspectos y el proyecto de tu obra os hayan dejado satisfechos a ti y a los otros expertos, de forma que no se te presente ningún aspecto en que tengas dudas, ninguno en que pienses que es posible tomar otra decisión mejor, te advierto para que no te apresures, llevado por el ansia de construir, a tirar abajo edificios antiguos o echando desmesurados cimientos para la obra entera, cosa que hacen los irresponsables y los que se precipitan; sino que, si me haces caso, dejarás pasar cierto tiempo, hasta que volverás luego a examinar todo el proyecto de nuevo más a fondo, cuando te sea factible juzgar sobre el asunto en cuestión de una manera más reflexiva, llevado no por la pasión por el hallazgo sino por la medida de la inteligencia.* [ALBERTI, *De Re Æd.*, L II, c 1, p. 95]

6. Ver SVERLIJ [2014].

7. ALBERTI, L. B.; JANITSCHKEK, H. (1877): “Della pittura di Leon Battista Alberti libri tre”, en *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*. Viena: H. Janitschek, p. 111. Citado por PANOFISKY [1979, p. 209].

8. Alberti se interesó especialmente por la antigüedad romana, en tanto que el mundo medieval le parece ajeno pese a la proximidad temporal. Resulta clarificador observar que en sus escritos no menciona a ningún artista ni estudioso medieval [TATARKIEWICZ, 2004, p. 111].

9. El texto citado por Borsi es de Bruno Zevi.

10. Paradójicamente, durante nueve meses de 1452, bajo el papado de Nicolás V, fueron extraídos 2522 carros de piedra del Coliseo para supuestamente dedicarlos a la obtención de cal para el proyecto de la Basílica de San Pedro [HOPKINS, Keith; BEARD, Mary. *The Colosseum*. Londres: Profile books, p. 160].

11. *Estando Leon Batista en Roma en tiempos de Nicolás V [...] se convirtió por mediación de Flavio Biondo [...] en familiar del Papa, quien antes se asesoraba en materia de arquitectura con Bernardo Rosselino [...]. Éste, habiendo comenzado a reordenar el palacio del Papa y a hacer algunas obras en Santa María Mayor, tal como determinó el Papa, a partir de entonces se asesoró siempre con Leon Batista; de donde el Pontífice, con el dictamen de uno y con la ejecución del otro, hizo muchas obras útiles y dignas de ser elogiadas, como fueron el acueducto de Acqua Vergine, que estando averiado se reparó, y la fuente en la plaza de Trevi, con los ornamentos de mármol que allí se ven, entre los que se encuentran las armas del Pontífice y del pueblo romano.* [VASARI, 1971, p. 285-286]

12. Se desconocen hasta el momento las razones por las que Alberti aconsejó la paralización de las obras.

13. *Edificio arruinado en las columnas y circulaciones del anillo exterior, el cual estuvo muy ornamentado. Lo restauró el Papa Nicolás V, pero mucho más lo estropeó.* Citado en BORSI [1980, p. 50]

14. Alberti prefería llamar templos a las iglesias en analogía con la tradición greco-romana.

15. En concreto, había que conservar las tumbas góticas, las puertas laterales con sus arcos apuntados, las altas arquerías ciegas y la presencia de un ventanal circular en la parte superior.

16. El proyecto pudo ser diseñado a partir de 1466, mientras que las obras debieron de prolongarse probablemente hasta 1478.

17. Textualmente, *incepta et quasi perfecta*.

18. Ver: DEZZI BARDESCHI [1988].

19. *¿Y entonces qué? ¿Y ahora qué?* Lema latino que acompaña el emblema de Alberti tomado de un texto de Cicerón. Fue introducido por primera vez en un dibujo de la mano del autor realizado sobre una copia del libro *De la Familia* (1432-1441). Fuente: ROVIRA [2006, p. 217].

20. Curiosamente, los tratados renacentistas acompañan su selección de antigüedades con obras contemporáneas al tiempo que prescinden de toda realización medieval.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Leon Battista; Rivera, Javier. *Leon Battista Alberti: De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Akal, 1987.
- ARNAU AMO, Joaquín. *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados. Vol. II: Alberti*. Albacete: Tebar-Flores, 1988.
- BATTISTI, Eugenio. "El método proyectual según el 'De Re Aedificatoria' de Leon Battista Alberti". En: *En lugares de vanguardia antigua. De Brunelleschi a Tiepolo*. Madrid: Akal, 1993, p. 43-86.
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1972.
- BORSI, Stefano. *Leon Battista Alberti e l'antichità romana*. Florencia, Polistampa/ Fondazione Spadolini Nuova Antologia, 2004.
- BORSI, Franco. *Leon Battista Alberti. L'opera completa*. Milán: Electa, 1980.
- BULGARELLI, Massimo. *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*. Milano: Mondadori-Electa, 2008.
- CARTOTECA STORICA DELLA ROMA MODERNA. En: <http://lacartotecaromana.host22.com/altre/foto/romasiluetta.jpg> <http://lacartotecaromana.host22.com/> (Fecha de consulta: 24-7-2016).

- CESCHI, Carlo. *Teoria e storia del restauro*. Roma: Mario Bulzoni, 1970.
- CHOAY, Françoise. *Alegoría del Patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. *La facciata di S. Maria Novella a Firenze*. Pisa: Nistri-Lischi, 1970.
- DEZZI BARDESCHI, Marco; et al. *León Battista Alberti*. Barcelona: Stylos, 1988.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita. *La Teoría Clásica de la Arquitectura. Clasicismo y Renacimiento*. Valencia: UPV, 1999.
- GARRIGA, Joaquim (ed.). *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. (vol. IV): Renacimiento en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- GENTILE ORTONA, Erminia. "Santo Stefano Rotondo e il restauro del Rossellino". *Bollettino d'Arte*, 1982, nº 67, p. 99-106.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales*. Cátedra: Madrid, 1999.
- GRASSI, Giorgio. *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*. Milan: Franco Angeli, 2007.
- HEREU, Pere. "La formació de la tradició clàssica". En: *Teoria de l'arquitectura. L'ordre i l'ornament*. Barcelona: UPC, 2000, p. 13-26.
- HEYDENREICH, L. H.; Lotz, W. *Arquitectura en Italia 1400-1600*. Madrid: Cátedra, 1991.
- HOLLINGSWORTH, Mari. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento de 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid: Akal, 2002.
- KRUFIT, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura, vol. 1*. Madrid: Alianza, 1990.
- MANETTI, Gianozzo. *Vita Nicolai Summi Pontificis*. Málaga: Universidad de Málaga, 1995.
- PANE, Andrea. "L'antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento. Teorie, personalità ed interventi su architetture e città". En: Casiello, Stella (ed.). *Verso una storia del restauro: dall'età classica al primo Ottocento*. Florencia: Alinea, 2008, p. 61-138.
- PANOFSKY, Erwin. "La primera página del 'Libro' de Giorgio Vasari". En: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979, p. 195-262.
- PARTRIDGE, Loren. *El Renacimiento en Roma*. Madrid: Akal, 2007.
- REVEST, Clémence. "Se souvenir de Rome: Humanisme et pédagogie de la mémoire dans l'Italie du XV^e siècle". *Camenuiae*, 2007, nº 1.
- RIVERA, Javier. "Historia de la restauración, orígenes y desarrollo". En: *Teoría e historia de la Restauración*. Madrid: Munilla-Leria, 1997.
- RIVERA, Javier. "Prólogo". En: *Leon Battista Alberti: De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal, 1991, p. 7-54.
- ROSELLI, Piero. *Coro e cupola della SS. Annunziata a Firenze*. Pisa: Nistri-Lischi, 1971.
- ROVIRA, Josep Maria. "Quid Tum". *DC Papers*, 2006, nº 15-16, p. 215-230.
- SCHLOSSER, Julius. *La literatura artística*. Madrid: Cátedra, 1993.
- SEBREGONDI, Giulia Ceriani. "La ricostruzione del Tempio. Il restauro post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini". *Ingramma*, 2008, nº 61.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego. "Leon Battista Alberti: Momus y De re aedificatoria, paralelismos, reciprocidades". *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla"*, 2009, nº 10.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego. "Sobre Leon Battista Alberti en el sexto centenario de su nacimiento. La Capilla Rucellai en San Pancrazio de Florencia". *Anales de historia del arte*, 2004, nº 14, p. 85-120.
- SVERLIJ, Mariana. "La ruina, el diseño y los materiales en De re aedificatoria de Leon Battista Alberti". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2014, nº 105. En <<http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2014.105.2527>> (Fecha de consulta: 12-12-2016).
- TAVERNOR, Robert. *On Alberti and the Art of Building*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- TAFURI, Manfredo. *La arquitectura del Humanismo*. Madrid: Xarait, 1978.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Akal, 2004, p. 100-122.
- TOLLINCHI, Esteban. *Las metamorfosis de Roma: espacios, figuras y símbolos*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1998.
- UFFICIO CENTRO STORICO PATRIMONIO MONDIALE UNESCO: *Firenze: i luoghi di Leon Battista*

Alberti. En: <http://unesco.comune.fi.it/export/sites/unesco/materiali/LB_ALBERTI.pdf> (Fecha de consulta: 16-7-2016).

- VAGNETTI, Luigi. "'Descriptio urbis Romae', uno scritto poco noto di L. B. Alberti". *Quaderno n° 1 dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti. Università degli studi di Genova*, 1968, n° 1, p. 23-59.

- VASARI, Giorgio. *Le Vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Florencia: Sansoni, 1971, v. III, p. 282-290.

- WITTKOWER, Rudolf. "Alberti's Approach to Antiquity in Architecture". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1940-1941*, v. 4, n° 1-2, p. 1-18. Versión en castellano: "La interpretación albertiana de la Antigüedad en arquitectura". En: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza, 1995.

- WITTKOWER, Rudolf. *Architectural principles in the age of humanism*. New York: Norton, 1952.

- ZSOLT SZAKÁCS, Béla. "Santo Stefano Rotondo through the glasses of the Renaissance and without them". En: Cepetic, Maja; et al. *Art History – the Future is Now. Studies in Honor of Professor Vladimir P. Goss*. Rijeka: Faculty of Humanities and Social Sciences, 2012, p. 216-256.



Influencia del renacimiento romano en algunas portadas valencianas del siglo XVI

Federico Iborra Bernad (UPV)

La temprana portada renacentista de la Capilla de los Jurados de Valencia

La portada de la Capilla de los Jurados fue una de las primeras realizaciones plenamente renacentistas en Valencia y, a pesar de ello, no hubo demasiado interés por su conservación al derribar el edificio de la Casa de la Ciudad entre 1858 y 1860.¹

Gracias a la documentación exhumada por Tramoyeres, sabemos que en 1517 los representantes de la ciudad de Valencia encargaron su realización a Jaume Vicent.² Este artista no era maestro de obras, sino *ymaginaire* o escultor. Aparece documentado por primera vez en Tortosa en 1489, y probablemente se vinculó entonces al taller de Pere Compte, trasladándose a tierras valencianas. Se sabe que en 1503 residía en Játiva, y que participó en la obra del órgano renacentista de la catedral de Valencia (1511-1513) junto a Lois Munyos. Entre sus obras conservadas puede señalarse la portada

del entresuelo del Palacio de la Generalidad, y recientemente se le ha atribuido el sepulcro de Joan de Girona en la catedral de Tortosa (post. 1493).³

Vicent no era maestro de obras, sino *ymaginaire* o escultor, y cabe pensar que fue escogido por su dominio de la talla y por su conocimiento del léxico decorativo “a la romana”, que habría aplicado con profusión sobre una traza compositiva más simple, aportada por los promotores. En cuanto a la autoría de esta traza, lo inmediato es pensar en el pintor Hernando Yáñez de la Almedina, responsable de diseños renacentistas muy tempranos,⁴ aunque la cuestión no es tan evidente, puesto que en este momento el artista ya no se encontraba en Valencia, sino en Murcia. Podrían deberse a Lois Munyos, buen conocedor del léxico renacentista, que en 1518 preparaba trazas para unas portadas y ventanas destinadas al Palacio de la Generalidad, que se iban a encargar a un taller de Génova.⁵

No se conservan imágenes de esta portada, pero en principio sería posible restituirla a través de la documentación. Aún así, hay algunos capítulos del contrato que resultan oscuros y contradictorios. En nuestra Tesis Doctoral planteamos dos hipótesis, y finalmente publicamos la propuesta más conservadora en un artículo monográfico sobre toda la capilla.⁶ Sin embargo, el poco aprecio despertado por la Academia de San Carlos durante el derribo del edificio podría estar avalando la posibilidad de que se tratara de una pieza poco ortodoxa. No vamos a transcribir aquí todo el contrato, consultable en el artículo de Tramoyeres, pero sí que nos interesa repasar los apartados relativos a su remate superior:

Item, lo arquitrau que ve sobre los capitells dels pilars principals, ha de star molt ben fet y damunt aquell son fris ab son corniso que vaga seguint los [blanco] que venen sobre los pilars y acada canto dels pilars, sobre el corniso, una figura acada canto, ço es, a hu, sent Joan Bautiste e sent Joan Evangeliste y al costat de aquelles figures ha de haver hun pilastro, hu deça y laltre della, ab ses vases e chapitells y ses motlures y candeleros de fullanes molt ben fets.

Item, mes que de aquell pilastro a la ymatge del canto, quey haia una obra ytaliana feta com hun arbota y en lo mig de entre pilastro en pilastro, una nostra senyora aseyta en una cadira ab huns angels als costats per acompanyar aquella y esta asentada dins en hun arch fet al roma, molt ben obrat, y als cantons del arch huns vasos ytalians pera companyar aquells.

Item, al costat de nostra senyora, damunt lo pilar, dos ymatges de sent Jaume y sent Jordi, segons la mostra.⁷

A primera vista podría interpretarse que

sobre la cornisa habría cuatro esculturas y, en el centro, un pequeño tabernáculo flanqueado por pilastras y aletones, rematado con *un arch fet al roma*, probablemente un frontón curvo. Esta solución, bastante convencional, quedaría sancionada por realizaciones posteriores, como el Hospital de Xátiva, la parroquial de Ollería o el coro de la catedral de Palma. Sin embargo, la descripción de Zacarés nos sugiere algo diferente:

En uno de sus frentes está la capilla cuya portada de arco semicircular sobre pilastras pareadas corintias deja unos casilicios en que se hallan colocadas las estatuas de los dos Santos Juanes; sobre las pilastras las de los santos Vicente Mártir y Ferrer, y los apóstoles Juan y Santiago; en las enjutas Serafines; en las ménsulas y pilastras escudos de armas y trofeos; y bajo el arco con apoyo en las impostas, la Santísima Virgen con el niño en los brazos, y dos ángeles que tocan la flauta y la cítara: figuras todas de poco mérito; no así los floroncitos y demás adornos: una verja de dos hojas, de hierro dorado, sirve de puerta.⁸

El texto nos ofrece varios datos muy valiosos. Para empezar, deja claro que la Virgen y los ángeles están dentro del arco, algo que si nos fijamos comprobamos que se indica expresamente en el contrato original y que podríamos interpretar como una solución de vano adintelado y tímpano decorado, parecida a la portada bastante más tardía del Convento de Santo Domingo de Valencia, trazada por Francisco de Mora en 1598.⁹ Por otro lado, Zacarés también nos indica que el arco semicircular se encontraba sobre las pilastras y no entre ellas. Este detalle pasa desapercibido en una lectura rápida y podría interpretarse como un error, pero al reconstruir gráficamente la pieza podemos confirmar que las pilastras debían tener una altura reducida si entre ellas había únicamente dos casilicios u

hornacinas y no cuatro, como suele ser habitual en la mayoría de los casos. De hecho, para mantener una restitución conservadora de esta portada sería necesario suponer algún elemento decorativo de relleno, que no queda explicitado ni en el contrato ni en la descripción de Zacarés.

Una solución con el arco sobre las pilastras resulta completamente heterodoxa y lo inmediato es pensar que nos encontramos ante un error. Sin embargo, no se aleja demasiado de la tempranísima serliana que remataba el órgano de la catedral de Valencia (1510-1513), con su tímpano también decorado (Fig. 1).¹⁰ Igualmente puede relacionarse con las serlianas presentes en arquitecturas efímeras de la época, como la levantada en 1515 en el interior de la iglesia de Santo Tomás de Valencia¹¹ o con el extraño arco triunfal de la Capilla del Monumento en el Colegio del Corpus Christi de Valencia (h. 1605),¹² donde el amplio semicírculo nace un poco más bajo que el entablamento de las pilastras, quizá peraltadas para situar entre ellas -aquí sí- cuatro hornacinas (Fig. 2). Además, este arco precede a una bóveda ochavada como la que hubo en la Capilla de los Jurados, y presenta una estética protorrenacentista totalmente arcaica para el edificio contrarreformista en el que se encuentra. Es decir, que su composición general podría muy bien estar inspirada en el oratorio de la vieja sede del gobierno municipal, restaurado tras el incendio de 1586.¹³

Tanto en la descripción de Zacarés como en el Colegio del Corpus Christi encontramos el arco libre, sin los *pilastros* laterales ni “arbotantes” especificados en el contrato. La verdad es que este documento resulta difícil de restituir, a menos que asumamos una superposición de dos planos, el correspondiente al arco con los elementos que lo flan-

quean y el de las cuatro esculturas de bulto, colocadas por delante y a eje de las pilastras principales. Pero, tal como está redactado el escrito, es evidente que esta superposición no se estaba teniendo en cuenta en el diseño original. De hecho, lo más probable es que la idea de incorporar las cuatro imágenes, quizá inspirada en los arcos de triunfo de Constantino y de Septimio Severo, sea una aportación local impuesta a un esquema bastante claro importado de Italia.



1.- Detalle del antiguo órgano de la catedral de Valencia (1510-1513).



2. Capilla del Monumento en el Colegio del Corpus Christi, Valencia (h. 1605).



3. Detalle de la portada de la iglesia de Santa Engracia, Zaragoza (1512-1515).



4. Detalle del retablo mayor del Real Monasterio de Santa María de Poblet, Tarragona (1527-1529).

Un problema similar al descrito lo encontramos en la portada de Santa Engracia de Zaragoza, comenzada en 1512 por Gil Morlanes el Viejo y terminada en 1515 por su hijo (Fig. 3). No obstante, la pieza aragonesa se resuelve sobre columnas, mientras que en Valencia sólo habría pilastras, por lo que es posible que para soportar las esculturas se dispusieran ménsulas en el entablamento, curioso recurso que podemos ver repetido, por ejemplo, en el retablo (Fig. 4) del Monasterio de Poblet (1527-1529) y en obras valencianas posteriores, como la portada del antiguo Hospital de Xátiva o la celda de Francesc Llansol de Romani.¹⁴

Volvamos a la visión de conjunto de la pieza. Repasando el contexto romano de la época, podemos comprobar que el diseño de un arco con el relieve decorativo de la Virgen y los dos ángeles, rematando un vano adintelado, es raro para una portada pero no para un sepulcro. Si acudimos a los monumentos funerarios, además, existen algunas piezas importantísimas con composiciones similares a la que nos ocupa en los años posteriores a 1500, entre las que podemos destacar los sepulcros de Ascanio Sforza y del cardenal Girolamo Basso della Rovere, realizados por Andrea Sansovino entre 1505 y 1507 en la cabecera bramantesca de Santa María del Popolo (Fig. 5), o el sepulcro doble de Antonio Orso y el cardenal Giovanni Michiel en San Marcello al Corso (h. 1515), ejecutado a imitación de las anteriores y atribuido a Andrea y Jacopo Sansovino (Fig. 6).¹⁵ Esta composición resultaba muy novedosa a principios del XVI, aunque podría tener precedentes en un dibujo para un retablo encargado por el cardenal Ludovico Trevisan (+1465) conservado en el British Museum (1860,0616.38) atribuido tradicionalmente a Andrea Bregno y fechado en la década de 1460.¹⁶

Otro detalle que podemos observar es que entre los sepulcros romanos de la época no son frecuentes las estatuas situadas sobre las cornisas. En los casos comentados sí que existen, pero alineadas sobre las hornacinas y no a eje de las pilastras. También los “arbotantes”, interpretables como aletones renacentistas, están presentes en algunas obras romanas de principios del XVI, como el retablo de la capilla Costa (1505) o el monumento fúnebre de Antoniotto Pallavicino (1507) en Santa María del Popolo (Fig. 7). Para la misma iglesia, y también hacia 1505, Andrea Sansovino proyectó un sepulcro de cardenal (Victoria and Albert Museum, Inv. nº 8621), coronado por un

remate en forma de arco apoyado sobre un segundo orden de pilastras, flanqueadas por aletones renacentistas situados sobre las hornacinas inferiores. Aquí los ejes de los órdenes culminan en pequeños florones, desapareciendo toda la escultura antropomórfica sobre la cornisa.

Igualmente encontramos aletones en el sepulcro del Gran Cardenal Pedro González de Mendoza, en la catedral de Toledo (Fig. 8). Como ya planteó nuestra querida compañera Margarita Fernández, esta obra se habría ejecutado en torno a 1510, promovida por Rodrigo Díaz de Vivar, marqués de Zenete e



6. Sepulchro de Ascanio Sforza en Santa Maria del Popolo, Roma (1505-1507).



7. Sepulchro doble de Antonio Orso y el cardenal Giovanni Michiel en San Marcello al Corso, Roma (h. 1515).

hijo del cardenal Mendoza.¹⁷ Aunque su autoría no está aclarada totalmente, también se ha propuesto como responsable de las trazas a Andrea Sansovino, quien trabajó en la corte portuguesa entre 1491 y 1500.¹⁸

Podría, por tanto, pensarse que para la portada de la Capilla de los Jurados se partió del dibujo de un sepulcro romano de principios del XVI, sobre el que se intentó situar un mayor número de estatuas, incluyendo así a los santos que gozaban de mayor devoción en la ciudad. Sin embargo, no se habría tenido en cuenta que sobre una estructura ordenada por pilastras el espacio disponible era menor que sobre columnas exentas. Este detalle quizá



7. Detalle del sepulcro de Antoniotto Pallavicino en Santa María del Popolo, Roma (1507).



8. Cuerpo superior del sepulcro del Gran Cardenal Pedro González de Mendoza, en la catedral de Toledo (h. 1510).

explicaría la razón por la que finalmente se prescindió de parte de la decoración superior (Fig. 9). No obstante, la misma simplificación compositiva derivando hacia algo parecido a una serliana también se dará coetáneamente en Italia, como demuestra el sepulcro del beato Raffaele Maffei (+1522) en la iglesia de San Lino de Volterra (Fig. 10).

Los vínculos de Valencia con la Roma de principios del XVI fueron estrechos y es difícil establecer el momento y la vía de llegada del supuesto diseño de la portada de la Capilla de los Jurados a nuestra ciudad. Por las fechas, quizá podría relacionarse con el viaje documentado en 1515 del maestro de obras municipal Agostí Munyos, que fue tracista y autor de maquetas como la presentada en 1496 para el nuevo Portal de la Mar. Munyos trabajó en los puentes del Portal Nou, Mar y Serranos, en las Atarazanas y murallas del Grao, en hospitales y edificios municipales, en los porches del mercado, en la Casa de la Ciudad y en la Lonja, donde ejecutó las cubiertas de la Sala de Contratación y del Consulado del Mar. También fue comisionado en 1510 para la búsqueda de una cantera de alabastro destinada a la portada que nos ocupa, aunque finalmente la obra se realizó con *pedra blanca*.¹⁹

El 19 de noviembre de 1515, Munyos solicitó permiso para marchar a Roma *per a certs negocis*, estando de regreso el 2 de junio de 1516 al frente de las obras de albañilería de la Lonja, propiamente en el pabellón del Consulado del Mar, donde un año después se construía una innovadora bóveda esquifada, quizás destinada a cubrirse con pinturas. Por otro lado, Mercedes Gómez-Ferrer ha planteado la posibilidad de que el viaje a Roma de Munyos tuviera relación con las obras promovidas por la familia Vich en el monasterio jerónimo de Santa María de la Murta.²⁰

El 20 de junio de 1516 se colocaba la primera piedra de la nueva iglesia del cenobio alcireño que, patrocinada por el cardenal Guillem Ramon y su hermano Jerónimo, debía convertirse en panteón familiar de los Vich. Munyos debía actuar aquí como asesor del maestro Joan de Alacant, afincado en Valencia desde 1511 y también conocedor de primera mano del nuevo lenguaje renacentista, puesto que había sido llamado por el marqués de Zenete en 1512 para que asegurase la obra del palacio de la Calahorra. Desgraciadamente poco sabemos del proyecto original, pues las obras del templo se detuvieron poco después, retomándose la ejecución de la iglesia actual a partir de 1610.²¹

La presencia del maestro de obras municipal durante varios meses en Roma bajo la protección de Jerónimo de Vich, entonces embajador del rey Fernando en la capital de los Estados Pontificios, le habría permitido contactar con las principales novedades artísticas del Renacimiento. Entre ellas ocupaba un lugar preferente la cabecera de Santa María del Popolo, novedosa obra de Bramante, donde se encontraban los sepulcros de Andrea Sansovino comentados anteriormente. Por otro lado, en 1517 Guillem Ramon de Vich era creado cardenal de San Marcello al Corso, la iglesia donde se sitúa el otro sepulcro comentado anteriormente, atribuido a Jacopo Sansovino, discípulo de Andrea Sansovino. El joven escultor, que después se convertirá en uno de los principales arquitectos del Renacimiento, contaba ya con la confianza del cardenal valenciano, como demuestra el hecho de que le fuera encomendada, junto a Antonio de Sangallo, la reconstrucción del templo tras el incendio sufrido en 1518.²²

Quizá no sea casual que las iglesias de La Murta (1516) y San Marcello al Corso (1518)



9. Restitución hipotética de la portada de la Capilla de los Jurados, Valencia (1517). Elaboración propia a partir del sepulcro de San Marcello al Corso, tomando como referencia la planta de la Casa de la Ciudad y la reja conservada en la Lonja.



10. Sepulcro del beato Raffaele Maffei en San Lino, Volterra (1522).

presenten una planta similar, con nave única dividida en cinco tramos en proporción 2:1 flanqueados por capillas cuadradas entre contrafuertes y una amplia cabecera. En todo caso, teniendo en cuenta que el templo alcireño debía levantarse como panteón para los Vich, tampoco resulta descabellado plantear que se llegara a preparar en Roma un dibujo o traza para un sepulcro, y que éste pudiera acabar finalmente aprovechado como modelo para la portada de la Capilla de los Jurados. Si esto ocurrió así, probablemente el diseño se debería a la mano de Jacopo Sansovino, protegido del cardenal Guillem Ramon de Vich.

Otra alternativa razonable sería considerar que el modelo fuera el cuerpo alto del sepulcro toledano del cardenal Pedro González de Mendoza, aunque adaptado a una anchura menor, lo que nos remitiría indirectamente a la figura de Andrea Sansovino.²³ Recordemos que el marqués de Zenete, hijo del cardenal y promotor del castillo renacentista de La Calahorra en Granada, era propietario del castillo de Ayora y de las baronías de Alcócer, Alberique y Alasquer, y desde 1514 estaba residiendo en la ciudad de Valencia.²⁴ En este sentido, podemos observar que los dorados sobre la piedra de la tumba toledana no están muy alejados del acabado de la capilla del Monumento en el Colegio del Corpus Christi que, como dijimos, se podría inspirar en la pieza que nos ocupa.²⁵

La construcción de la portada de la Capilla de los Jurados se prolongó desde 1517 hasta 1520, cuando realizaron una visura el cantero Miquel de Maganya, discípulo de Pere Compte, y el carpintero Onofre Forment, hermano del prestigioso escultor Damián Forment.²⁶ Por estas fechas los Forment todavía no estaban familiarizados con el lenguaje renacentista, pero sí podían valorar la calidad

de la escultura. Por su parte, Miquel de Maganya ejecutaría en 1522 un pórtico clásico en la fachada de la iglesia de la Cartuja de Valldecris, que se ha dicho que podría estar inspirado en el cierre provisional de la tumba de San Pedro del Vaticano.²⁷ A pesar de la distancia, parece que Roma estaba más próxima a Valencia de lo que podría pensarse en un primer momento.

Las singulares portadas de la iglesia parroquial de La Asunción en Andilla

El caso de la Capilla de los Jurados no sería el único en el que un diseño de origen funerario acabó siendo utilizado para una portada. En este sentido, no debemos pasar por alto las extraordinarias semejanzas entre la entrada lateral de la parroquial de La Asunción de Andilla (Fig. 11) y el sepulcro del cardenal Pietro Riario en la iglesia en Santos Apóstoles de Roma (1474), construido por Giovanni Dalmata, Andrea Bregno y Mino da Fiesole (Fig. 12). Ambas obras se caracterizan por su singular frontón arqueado en el centro que, en el modelo original, responde a la forma circular de un escudo inscrito. Este mismo diseño lo reutilizó Bregno en el sepulcro de los padres del papa Sixto IV (1471-1484), en la catedral de Savona, desapareciendo después del repertorio escultórico del taller.

En cuanto a la otra portada de Andilla, que sirve de acceso principal (Fig. 13), las referencias son menos evidentes. El edículo avanzado, apoyado sobre ménsulas, recuerda a los arcosolios volados de algunos sepulcros italianos medievales, como los del beato Pacifico (1437) o el dux Francesco Dandolo (+ 1339) en Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia (Fig. 14). También encontramos sepulcros de este tipo en la iglesia de los Eremitani en Padua, probablemente por

influencia véneta, puesto que la solución más habitual en otros lugares suele ser apoyarlos sobre columnas. Esta segunda opción es la que adoptan las tumbas renacentistas con arcsoolio emergente, aunque no debe descartarse que alguna pudiera haberse resuelto sobre ménsulas. En todo caso, el diseño del frente del edículo de Andilla es plenamente *quattrocentesco*, con sus pilastras y tondos con retratos, mostrando un aire de familia con obras romanas como el remate con que Giovanni Dalmata resuelve la portada de San Giacomo de Vicovaro (h 1465). Otras características de

Andilla, como el aparentemente innovador abocinado de sus jambas, también constituyen un recurso propio de los bajorrelieves arquitectónicos del *quattrocento*

En cuanto a su cronología, hace ya tiempo que Joaquín Bérchez puso de manifiesto que, pese a los arcaísmos, estas dos portadas eran de bien entrado el siglo XVI.²⁸ A pesar de no tener datos documentales concretos, la presencia del escudo de los Díez de Vilanova sugiere que el encargo se podría fechar en la década de 1520. Este mismo escudo aparece en la



21. Portada lateral de la iglesia parroquial de La Asunción, Andilla (post. 1527).



22. Sepulcro del cardenal Pietro Riario en la iglesia de los Santos Apóstoles, Roma (1474).

cabecera de la iglesia del Convento del Carmen de Valencia, sufragada por un donativo testamentario de Manuel Díez de Vilanova (+1515).



13. Portada lateral de la iglesia parroquial de La Asunción, Andilla (post. 1527).



14. Sepulcro del dux Francesco Dandolo (+ 1339) en la sala capitular de Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia.

A su muerte, la baronía de Andilla pasó a sus hermanos Ángela (+1516), Fernando (+1522) y Joana (+1527). En la generación siguiente se disputarán la baronía los herederos de las dos hermanas, perdiéndose el apellido, por lo que la cronología de las portadas no puede ser muy posterior.²⁹

Hay algún otro elemento que ha hecho considerarlas posteriores, como los capiteles con estrías de junquillos que, sin embargo, encontramos ya en el desaparecido retablo de plata de la catedral de Valencia (1492-1507) y, en todo caso, están presentes en el relieve interno de la Capilla de la Resurrección, contratado en 1535.³⁰ Por otro lado, los capiteles corintios con volutas invertidas, así como la proliferación de *putti* y de cintas se pueden relacionar con el repertorio propio del maestro que diseñó la portada del palacio del Embajador Vich en cuyo pedestal, encontrado en las excavaciones arqueológicas, aparecen estos mismos elementos.³¹ Poco se ha escrito sobre esta pieza desaparecida, aunque hay indicios documentales para relacionarla con Lois Munyos, y estilísticamente presentaba paralelos con la Capilla de la Resurrección de la catedral de Valencia (1529).³²

Otro detalle interesante en la portada principal de Andilla es la presencia de la misma solución de entablamento con cornisa provista de denticulos, pero sin friso ni arquitrabe (Fig. 15), presente en la Capilla de la Resurrección de la catedral de Valencia (1529). De esta última obra, gracias a la documentación publicada por Reyes Candela Garrigós, ahora sabemos que el contrato para su construcción se firmó en junio de 1529 entre el comitente y los maestros Lois Munyos, Joan Baptista Corbera y el *mestre Jagnes, picapedrer*. También interesante es la referencia explícita a la autoría de la traza, ya que la obra se debía

realizar *segon lo designe fet per mestre Bernat Cetina argenter de la seu y lo dit mestre Lois Munyos*.³³

En ambos casos la solución de la cornisa supone una transgresión de la ortodoxia compositiva que apunta a una autoría común, aunque el lenguaje decorativo de Andilla es mucho más primitivo. Sabemos que Lois Munyos fue un hábil tallista en madera que estuvo detrás de la ejecución de las primeras obras plenamente renacentistas de Valencia, como el órgano de la catedral de Valencia (1510-1513), o los moldes para los yesos de la Capilla de Todos los Santos en la Cartuja de Portaceli (1510) y la Capilla de la Generalidad (1511-1514).³⁴ En todas estas obras se muestra un gran dominio del repertorio “a la romana”.

Por otro lado, entre 1524 y 1529 Munyos completó su formación como aprendiz en el taller de Damián Forment, activo en ese momento entre Zaragoza y Tarragona.³⁵ Debió entonces especializarse en la talla de alabastro, oficio delicado y desconocido en Valencia, que no podría ejercer durante mucho tiempo porque falleció en 1531. Tal vea por ello que en 1535 Damián Forment envió a otro discípulo suyo, Gregorio Pardo, para ejecutar el relieve figurativo que preside la Capilla de la Resurrección.³⁶

La estancia de Munyos en el taller aragonés de Forment no debió ser continua, puesto que sabemos que en 1526 estaba vinculado de algún modo a las obras del palacio del Embajador Vich, aunque no está claro que se le pueda atribuir su portada. No obstante, resulta fácil imaginar que en 1527 se trasladaría con Forment a Tarragona para trabajar en el retablo del Real Monasterio de Santa María de Poblet. Esta fecha coincidiría con la muerte de Joana, la última de los hermanos Díez de Vilanova,

siendo probable que hubiera una disposición testamentaria en la que se habría ordenado la construcción de las portadas de Andilla. La alternativa pasaría por considerarlas anteriores, aunque no creemos que sea el caso.

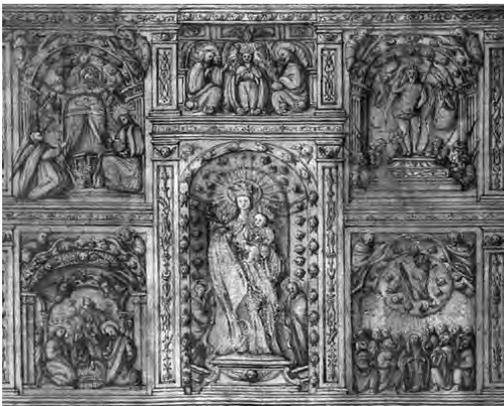
Si descartáramos a Lois Munyos, podríamos considerar la posibilidad de que el diseño de Andilla proviniera del otro responsable de las trazas de la Capilla de la Resurrección: Bernat Joan Cetina, el platero de la catedral. La relación de los plateros con la arquitectura durante la Edad Media fue importante, tanto a nivel compositivo como decorativo.³⁷ Igualmente ocurriría en el Renacimiento, siendo en Valencia este gremio el primero en adaptarse al nuevo lenguaje “a la romana”,³⁸ aunque hay que tener en cuenta que tanto el material como la escala de las obras marcaban bastantes diferencias entre la labor de los orfebres y la de los escultores. En el caso de Andilla, al menos en la portada lateral encontramos algunos



15. Comparación entre el entablamento de la portada principal de la iglesia parroquial de La Asunción, Andilla (post. 1527) y el de la capilla de la Resurrección en la catedral de Valencia (1529).

detalles que parecen propios de un platero, como el forzado relieve, el *horror vacui* en el interior del frontón, la extenuante repetición de cintas en el friso alrededor de una cartela de forma apergaminada y la limpieza de los netos de las pilastras, en cuyo centro no encontramos tondos, sino un original diseño floral, totalmente heterodoxo. Tanto esta pieza como la portada principal de la iglesia presentan composiciones concebidas de una manera bastante frívola a partir de referentes variados totalmente descontextualizados.

La figura de Bernat Joan Cetina, como tracista de arquitectura quizá no ha sido suficientemente puesta en valor. Trabajó junto a su padre en el desaparecido retablo renacentista de plata de la catedral de Valencia (Fig. 16), donde encontramos algunos capiteles con junquillos y otros con angelotes, entablamentos con arquivoltas reducidos y arcos resueltos en falsa perspectiva, elementos que aparecen repetidos en Andilla.³⁹ Sabemos que su nombre aparecía, junto al de Pere Vinya, en el friso de una de las salas abovedadas de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, fechada en 1512.⁴⁰



16. Detalle de un dibujo dieciochesco del desaparecido retablo de plata de la catedral de Valencia, donde se aprecia el nicho central, ejecutado en 1507 por Bernat Joan Cetina.

Una tercera posibilidad sería atribuir la autoría de las portadas de Andilla al maestro de obras municipal Agostí Munyos quien, como se ha comentado en el epígrafe anterior, podría estar tras el diseño de la portada de la Capilla de los Jurados. Recordemos que esta pieza respondía también a un modelo de sepulcro y, además, la traza usada para el contrato con Jaume Vicent no debía presentar detalles decorativos concretos, puesto que éstos se explicitan en el documento firmado por el escultor. Tendríamos, por tanto, alguien familiarizado en la gramática clásica, pero sin un repertorio ornamental suficientemente amplio como para resolver con soltura una composición italianizante, como sí tendrá su hijo Lois Munyos. En todo caso, nos encontramos nuevamente ante un caso de interpretación local de un modelo italiano.

El castillo-palacio de Bechí y la evocación de la Villa Farnese de Caprarola⁴¹

El palacio de Bechí (Castellón) es probablemente una de las residencias señoriales más singulares de la región valenciana. Consta de piso bajo y dos alturas en su fachada principal, con planta cuadrangular de unos 30 metros de lado. Exteriormente se encuentra muy alterado, tras la reedificación de una parte de la fachada en 1903 y el resto en 1969, quedando intacta únicamente la zona central. En las cuatro esquinas contó con pequeños baluartes, dos de los cuales se conservan parcialmente hasta la altura del entresuelo, mientras que de los otros apenas quedan las cimentaciones. Posee además dos elementos significativos de época renacentista, la portada principal y el patio central. La primera se resuelve con un arco de medio punto y sillares almohadillados, mientras que el patio cuenta con arcadas rebajadas en la planta baja soportadas por columnas jónicas.

A mediados del siglo XVI el palacio, de origen medieval, sufrió una importante remodelación que lo llevaría a su forma definitiva. El impulsor de la misma fue Sancho de Cardona, almirante de Aragón y primer marqués de Guadalest, quien casó en junio de 1544 con María de Colón y Toledo, hija de don Diego Colón, primer duque de Veragua y Almirante de las Indias, y nieta de Cristóbal Colón. La dote de la novia se elevaba a la extraordinaria cantidad de 32.000 ducados (672.000 sueldos valencianos), mientras que el esposo aportaba un aumento de 6000 ducados que avalaba con sus bienes, especialmente de las villas de Bechí y Ondara. Sin embargo, gran parte de este capital se disipó porque en 1548 Sancho de Cardona tuvo que hacer frente a las deudas contraídas por sus padres y abuelos, pagando entre 18.000 y 20.000 ducados.⁴²

Recientemente, Mercedes Gómez-Ferrer ha podido documentar que la portada del palacio y las troneras de los baluartes fueron construidas en 1559 por el cantero francés Jacques de Pomar⁴³ lo que hace pensar que en la década de 1550, resueltos los problemas con los acreedores, debió procederse a la reforma de esta residencia, ubicada en el señorío preferido de don Sancho.

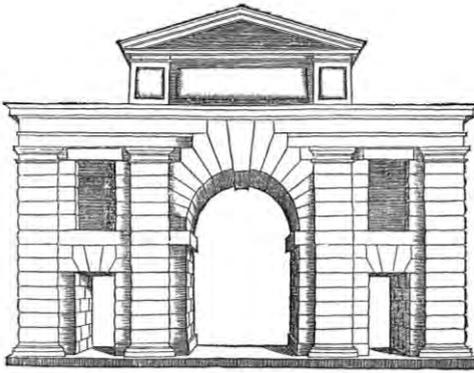
María de Colón falleció en 1564 y debió dejar algún capital a su esposo, puesto que en 1567 está documentada la presencia de varios canteros trabajando en el palacio. Sin embargo, en 1568 Sancho de Cardona debía a los duques de Segorbe casi 3.400 libras (68.000 sueldos) y para pagarlas tuvo que ceder los derechos sobre las baronías de Bechí, Guadalest y Confrides entre 1569 y 1571. Éste sería uno de los motivos por los que no se terminó la parte superior del claustro. El otro fue la condena en 1570 por parte de la Inquisición, acusado de dar permiso a sus vasallos moriscos para

reconstruir una mezquita derribada. La pena fue de encierro perpetuo en el convento de San Pablo de Cuenca, pero por su avanzada edad (73 años) se le conmutó con la reclusión dentro del término de la ciudad de Valencia, con la prohibición de ir a cualquiera de sus valles y baronías.⁴⁴

Como ya se ha comentado, el palacio fortificado de Bechí presentaba cuatro baluartes en sus esquinas, de los que sólo se conservan dos, muy degradados, aunque las recientes excavaciones han confirmado la existencia de otros dos bajo la actual plaza. Estos pequeños baluartes, realizados en la década de 1550, constituyen un ejemplo pionero en nuestras tierras de la aplicación de las reglas de fortificación moderna. Llama la atención el gran parecido entre los pequeños orejones curvos de la Casa de Armas de Valencia (1574) y los del palacio de Bechí, dentro de una solución atípica y criticada por ingenieros expertos como Pere Luis Escrivá, que podría tener su origen en las fortificaciones realizadas en Sicilia por Antonio Ferramolino en la década de 1530.⁴⁵

Aunque no se trate de un elemento defensivo propiamente dicho, la portada del palacio de Bechí puede tener importancia a la hora de comprender el tipo de actuación que se estaba llevando a cabo en el señorío de la Cardona. Responde a lo que se ha venido a llamar orden rústico, con un aspecto inacabado que evoca algunas realizaciones romanas de época imperial. Este orden rústico viene recogido dentro del *Cuarto Libro* del tratado de Serlio (1537), cuyas ilustraciones se ha sugerido que podrían haber guiado a un artista local para la realización de la portada (Fig. 17).⁴⁶ También muestra semejanzas con el frontispicio de la segunda edición del tratado de Diego de Sagredo, publicada en 1549.

Muchos constructores de la época emplearon el repertorio de Serlio con soltura a mediados de siglo, como puede comprobarse con algunos ejemplos muy parecidos al de Bechí, como la Puerta de la Bisagra en Toledo, trazada por Alonso de Covarrubias en 1559 (Fig. 18).⁴⁷ Sin embargo, la portada castellonense presenta singularidades que no provienen de los modelos de Serlio, como las impostas,



17. El orden rústico en el tratado de Serlio (L. IV, f. VIIIv).



18. Puerta de la Bisagra, Toledo (1559).

capiteles y basas liberadas de almohadillado. Algunas de estas características aparecerían en el dibujo de una puerta de la Villa Farnese de Caprarola que incluyó Giacomo Barozzi da Vignola en su tratado *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562), pero debemos recordar que en Bechí se estaba trabajando en 1559. Además, las similitudes entre nuestra portada y la de la Villa Giulia de Roma, construida por Vignola entre 1551 y 1553, son más que sospechosas para poder obviarlas (Fig. 19).

No es sólo la portada. También la composición de la fachada de la Villa Giulia (Fig. 20) guarda semejanzas con Bechí. Si prescindimos de las hornacinas laterales, en el primer piso tenemos cinco huecos, de los cuales el central queda incorporado dentro de un gran vano arqueado, prácticamente del mismo tamaño que la puerta. Otra de las incógnitas del palacio de Bechí es la enorme distancia entre el entablamento de la portada y el arranque del hueco superior. Esta separación



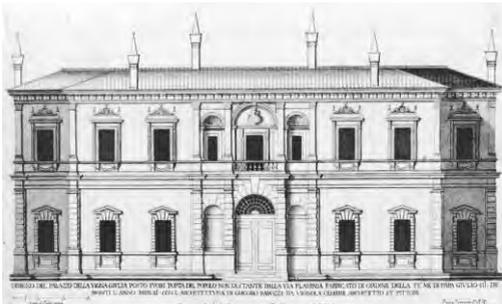
19. Comparación entre la portada del palacio de Bechí (1559) y la de la Villa Giulia, Roma (1551-1553).

se debe a la proporción de la portada, en relación de 1/5 a 1. En Villa Giulia esta relación es de 2 a 1 porque la portada apoya sobre pedestales, quizá suprimidos en Bechí para adaptarse a la altura de un hueco preexistente o a la tradición local.

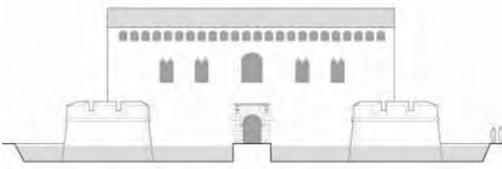
Por otro lado, hay que recordar que en esta misma época Vignola estaba proyectando una de sus obras maestras: la Villa Farnese en Caprarola (1559-1575). Aunque la ejecución comenzó el mismo año que se obraba en Bechí, fue en 1556 cuando el cardenal Alessandro Farnese encargó la construcción de este singular palacio suburbano levantado sobre una fortificación abaluartada precedente (Fig. 21). En la Villa Farnese también tenemos dos huecos del mismo tamaño superpuestos uno encima del otro, aunque en este caso son dos puertas situadas en planos diferentes. Si tomáramos un alzado frontal, comprobaríamos que ambas quedan bastante separadas, como ocurre en Bechí (Fig. 22), ya que sobre la

primera existe un tramo de escalera a modo de puente que sirve para llegar a la segunda y acceder al edificio. Con este recurso Vignola corregía magistralmente la percepción del visitante, que cree ver un balcón ubicado directamente sobre la puerta inferior.

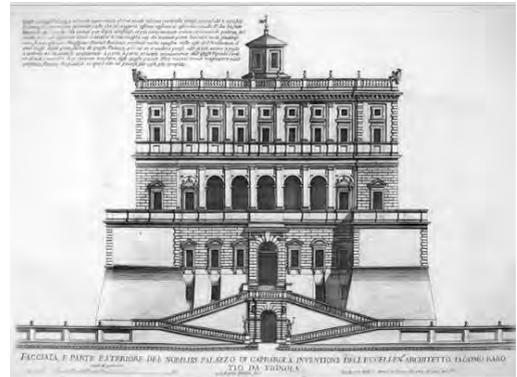
Una secuela hispánica indudable de la Villa Farnese es el castillo de Torredembarra (Tarragona), construido a partir de 1565 por Lluís d'Icart (Fig. 23). A diferencia de Bechí, en Torredembarra encontramos alusiones directas a la residencia cardenalicia, como las ventanas coronadas por frontones, el potente encadenado de las esquinas y las ménsulas bajo la cornisa. Sin embargo, se asemeja al palacio de los Cardona por presentar planta cuadrada y cuatro pequeños baluartes, aunque mucho más altos y con acceso desde la planta noble.



20. Villa Giulia, Roma (1551-1553).



21. Restitución hipotética del palacio de Bechí (h. 1559).



22. Villa Farnese, Caprarola (1559-1575).



23. Fachada del castillo de Torredembarra (1565-1578).

Igualmente posee cinco vanos en fachada, una altísima planta baja y un patio con las arcadas de un sentido resueltas con diferente luz que las perpendiculares. Este patio presenta la singularidad de no ofrecer un recorrido perimetral completo, puesto que algunos de sus arcos son ciegos, mientras que otros enlazan con las bóvedas del zaguán suprimiendo el muro intermedio.

Cabría preguntarse si la emulación de la Villa Farnese vista en Bechí y Torredembarra surge de manera totalmente independiente, o si la idea que rige el castillo de Lluís d'Icart pudiera estar relacionada con el palacio castellonense. En todo caso, lo que resulta indudable es que a mediados del siglo XVI se estaban copiando modelos de arquitecturas italianas construidas, además del habitual uso de los tratados como referente para la adopción del nuevo lenguaje renacentista.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos intentado establecer algunas relaciones entre diversas arquitecturas hispánicas y el mundo italiano. Hemos comprobado los paralelos de las portadas de la Capilla de los Jurados o de la iglesia parroquial de Andilla con sepulcros romanos de los siglos XV y XVI. Por otro lado, se ha visto que la Villa Farnese de Caprarola tuvo en España al menos dos secuelas antes incluso de concluirse, y que la portada de Bechí podría derivar directamente de una traza romana y no necesariamente de un grabado del libro IV de Serlio. Esperamos que esta pequeña contribución nos ayude a mirar de manera algo diferente estos ejemplos heterodoxos del renacimiento hispánico, que demuestran una relación con Italia diferente de lo que comúnmente se tiende a pensar.

NOTAS

1. *Si parece haber despertado interés evitar su pérdida cuando se demolió el muro de fachada, pensando en mantener el resto del edificio, como se desprende de un acuerdo del 16 de febrero de 1859. Archivo Histórico Municipal de Valencia, Libro de Actas del año 1859 (sign. D- 304) nº 145. Sin embargo, al optarse por el derribo completo no se planteó su recuperación.*

2. TRAMOYERES BLASCO, Luis. "La Capilla de los Jurados de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1919, 5, pp. 73-100, espec. pp. 86-88.

3. *Para una bibliografía completa, cf. VIDAL FRANQUET, Jacobo. "Pere Compte, mestre major de l'obra de la Seu de Tortosa". Anuario de Estudios Medievales, 2005, 35/1, pp. 403-431, espec. p. 424. Según este autor, aparece también nombrado como pintor en 1496, 1505 y 1510, aunque no debemos descartar que se trate de un artista homónimo. En todo caso, cabe señalar que no aparece recogido en el censo de Valencia de 1510. Para la relación con el sepulcro tortosino y la portada valenciana, MUÑOZ I SEBASTIÀ, Joan-Hilari y*

YEGUAS I GASSÓ, Joan. "El sepulcre de Joan de Girona a la Catedral de Tortosa". *Taiüll*, 2010, 30, pp. 25-28; ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *El palau de la Generalitat Valenciana*. Valencia, Generalitat, 1995, p. 29.

4. Sobre la influencia de Yáñez de la Almedina, puede verse BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*. Valencia: Bancaja, 1994, pp. 34 et ss.

5. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *El Palacio de la "Generalitat" de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1992, vol. I, pp. 198-200.

6. IBORRA BERNAD, Federico. "La Capilla de los Jurados revisitada: nuevas reflexiones para una lectura arquitectónica". *Archivo de Arte Valenciano*, 2014, 95, pp. 13-30.

7. TRAMOYERES, Luis, 1919, op. cit., pp. 86-88.

8. ZACARÉS Y VELÁZQUEZ, José María. *Memoria histórica y descriptiva de las Casas Consistoriales de la Ciudad de Valencia*. Barcelona: Imprenta de José Tauló, 1856, pp. 24-25.

9. Sobre esta portada, véase ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "Arquitectura a gusto de Su Majestad en los conventos de Santo Domingo y San Miguel de los Reyes (siglos XVI y XVII)", en *Historia de la ciudad. II. territorio, sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2002, pp. 186-204, espec. pp. 195-198.

10. Una buena fotografía de éste se encuentra en BÉRCHEZ, 1994, op. cit., p. 39

11. Este dibujo aparece publicado en BÉRCHEZ, Joaquín. "El Palacio el Embajador Vich y la cultura urbana en la ciudad de Valencia (s. XVI)", en *Historia de la Ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos, 2000, pp. 116-130. Corresponden a una colección de dibujos dada a conocer por FALOMIR FAUS, Miguel. "Arte y liturgia en Valencia y Nápoles en la primera mitad del siglo XVI", en *Actas del XI Congreso del CEHA*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998, pp. 108-113.

12. La fecha la tomamos de la decoración al fresco de la capilla. Véase: BORONAT Y BARRACHINA, Pascual. *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi: estudio histórico*. Valencia: Francisco Vives y Mora, 1904, p. 299.

13. Sobre este suceso, IBORRA BERNAD, Federico. "El

incendio de 1586 y la nueva fachada renacentista de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia". *Ars Longa*, 2014, 23, pp. 113-130.

14. En el contrato original se indica expresamente que se debe colocar algo en el entablamento, sobre las pilastras, pero en lugar de la palabra -que creemos sería "ménsula"- se deja un espacio en blanco, seguramente por desconocimiento del término concreto para denominar este elemento novedoso.

15. Tras la muerte de Antonio Orso (1511) su hermano Jacopo se encargaría de sufragar el sepulcro, cuyas trazas se deben probablemente a Andrea Sansovino. No obstante, por encargo de León X el escultor marchó de Roma en 1513 para trabajar en el Santuario de Loreto, dejando la obra del sepulcro a algún discípulo. Aunque tradicionalmente se suele considerar que pudo ser ejecutado por Jacopo Tatti (conocido como Sansovino en honor a su maestro), recientemente se ha comprobado que la escultura de bulto correspondería a otro joven escultor también de origen florentino, relacionado con diversas otras obras en Roma y Nápoles. DONATI, Gabriele. "Un giovane scultore fiorentino e la congiuntura sansovinesca del pieno Rinascimento". *Prospettiva*, 2008, 130/131, pp. 107-134.

16. Sobre esta última pieza, CAGLIOTI, Francesco. "Sui primi tempi romani d'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvoise Trevisan e un 'San Michele arcangelo' per il cardinale Juan de Carvajal". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1997, XLI, pp. 213-253. Este diseño contrasta con las obras conservadas del maestro, donde lo habitual será que el arco superior quede flanqueado por un segundo orden de pilastras con hornacinas. De hecho, si no fuera por la evidencia epigráfica, cabría la posibilidad de atribuir este dibujo también a Andrea Sansovino, dadas sus enormes similitudes con el tercer cuerpo de la Porta Speciosa de la catedral de Coimbra, ejecutada por Andrea Sansovino durante su estancia en la corte portuguesa (entre 1491 y 1500). Aparte de la composición general, sobre las alas laterales encontramos la misma solución de remate curvilíneo que realmente correspondería al apoyo de las esculturas. El frontón triangular sobre el arco central, así como toda la estructura del fondo de este tercer cuerpo, son claramente posteriores. En todo caso, el diseño comentado de las obras de Sansovino tendrá una pervivencia en obras posteriores, aunque ya con algunas diferencias, como la tumba

del papa Adriano VI (1524-1529) en Santa María dell'Anima, de Baldassarre Peruzzi.

17. FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita. "La arquitectura como documento: El sepulcro del gran cardenal Mendoza en Toledo". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1986, 63, pp. 219-242.

18. *Ibidem*, p. 228.

19. AMV Lonja Nueva e3-22, f-81v. Se recoge el pago de 10 sueldos y 6 dineros por una anada de Agosti Munyos ab altre a Picasent per a comprar una pedrera de alabastre [...] pedra que ha mester la ciutat per al portal de la capella que te de fer a la Sala. Pero en 1517 encontramos pagos por llevar las piedras blancas de la Lonja que staven davant moltes pedres, per fer lo portal de la capella de la Sala. (AMV Lonja Nueva e3-29, f-22r., 23 de diciembre de 1517). Además, en la descripción de Zacarés no se hace mención expresa al material, que siendo alabastro se habría destacado.

20. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: "Viajes de ida y vuelta. La recepción del Renacimiento en Valencia", en *Bramante en Roma, Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*. Lérida, Universitat de Lleida, 2014, pp. 160-183, espec. pp. 172-173

21. ARCINIEGA GARCÍA, Luis: "Santa María de la Murta (Alzira): artifices, comitentes y la 'damnatio memoriae' de D. Diego Vich", en *La orden de San Jerónimo y sus monasterios. Actas del Simposium (I). San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas*, 1999, pp. 269-292.

22. Sobre esta colaboración: TAFURI, Manfredo. "Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino: un conflitto professionale nella Roma medicea", en SPAGNESI, Gianfranco (ed). *Antonio da Sangallo il Giovane, la Vita e l'opera*, Roma, 1986, pp. 79-99.

23. Esta segunda hipótesis justificaría la presencia de los aletones y de seis esculturas de bulto, de las que cuatro corresponderían a las dos calles centrales suprimidas al adaptar el diseño al espacio disponible en Valencia.

24. Sobre la relación con Valencia, GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "El marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2010, 22, pp. 27-45.

25. Sabemos que los nervios y decoraciones de la Capilla

de los Jurados iban a recibir pan de oro para resaltar su geometría (TRAMOYERES, Luis, 1919, op. cit., pp. 86-88) por lo que no parece descabellado considerar un tratamiento similar en la portada.

26. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artifices*, Valencia: Albatros, 1998. p. 204.

27. Este cierre había sido diseñado por Antonio de Sangallo para proteger la tumba del apóstol durante la ejecución de la nueva basílica. Sobre este pórtico y la relación con la obra romana: GÓMEZ LOZANO, Josep-Mari. *La Cartuja de Vall de Crist y su Iglesia Mayor. Aproximación a su reconstrucción gráfica*, *Analecta Cartusiana*, 177. Salzburgo-Villavieja: Universidad de Salzburgo, 2003, vol. I, p. 326.

28. BÉRCHEZ, Joaquín, 1994. op. cit., p. 48.

29. CORBALÁN DE CELIS DURÁN, Juan. "Unas notas genealógicas sobre Manuel Diez, autor del Llibre de la Menescalía". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 2014, XC, pp. 20-21.

30. Los capiteles estriados aparecen en la edición de 1549 del tratado de Sagredo, por lo que Bérchez consideró en su momento que estas piezas debían ser posteriores, de la década de los años cuarenta del XVI. BÉRCHEZ, Joaquín, 1994. op. cit., pp. 48 y 94. No obstante, puede comprobarse que la tratadística no es necesariamente la única vía de entrada de este tipo de motivos.

31. Este pedestal aparece publicado en BENITO DOMÉNECH, Fernando. "Memoria histórica y gráfica del patio del palacio del Embajador Vich", en *El patio del palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, pp. 17-58.

32. Munyos aparece documentado de forma indirecta, comprando yeso para las obras del palacio en 1526. GÓMEZ-FERRER, M., 2014, op. cit., p. 174.

33. CANDELA GARRIGÓS, Reyes. "La Capilla de la Resurrección de la catedral de Valencia. Aportaciones documentales". *Ars Longa*, 2012, 21, pp. 165- 176.

34. BÉRCHEZ, J. 1994, op. cit., pp. 34 y 38.

35. El contrato de aprendizaje se firmó en septiembre de 1524 y tendría una duración de cinco años. YEGUAS GASSÓ, Joan. *L'escultor Damià Forment a Catalunya*. Lérida: Universitat de Lleida, 1999, p. 33.

36. Gregorio Pardo era hijo del prestigioso escultor Felipe

Bigarny y entró a trabajar como aprendiz en el taller de Forment en 1532. Sobre la obra valenciana, MARTÍNEZ RONDÁN, Josep. *El retaule de la Resurrecció de la Seu de Valencia*, Sagunto, 1998.

37. Sobre este tema puede verse: LÓPEZ LORENTE, Víctor Daniel. "Construyendo edificios de oro y plata. Las relaciones entre la orfebrería y la arquitectura en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)". *Codex Aquilarensis*, 2015, 31, pp. 167-184.

38. Sobre este tema, puede verse FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia: 1472-1522*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996, pp. 470-471, donde se reproducen algunos exámenes del gremio de plateros. Igualmente corresponderían a un platero los diseños de arquitecturas efímeras del cuaderno comentado en la nota 11, aunque aquí se trata de composiciones complejas con acabados decorativos muy simples, y su autor se trasladó a Nápoles hacia 1521.

39. El retablo se había comenzado en 1470 por los plateros Francesc Cetina, Joan Nadal y Jaume Castellnou, a los que se incorporaría después el pisano Barnado Thadeo da Piero Pone. La ejecución se retrasó bastante y el nicho central donde estaba la imagen de la Virgen fue contratado a Bernat Joan Cetina en 1507. SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, pp. 168-171. Para una revisión actualizada del tema y la fecha de muerte de Cetina (1552), COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVI", en *Estudios de platería*. San Eloy 2009, Murcia: Universidad de Murcia, 2009, pp. 223-246.

40. ZACARÉS, J. M. 1856, op. cit., p. 26. En cuanto a Pere Vinya, no existe nadie con este nombre entre los plateros, canteros o albañiles censados en 1510. Podría tratarse del maestro de obras municipal Pere Beviá, aunque éste falleció antes de 1512.

41. Este apartado recoge y amplía algunos aspectos tratados en IBORRA BERNAD, Federico, SEBASTIÀ ESTEVE, M^a Amparo y AGUILLELLA ARZO, Gustavo. "Los baluartes del palacio señorial de Betxí ¿Una fortificación real o ficticia?", en *Defensive Architecture of the Mediterranean. XV to XVIII centuries*. Valencia: Universidad Politécnica, vol. II, pp. 167-174.

42. Estos datos sobre la familia están extractados de BLASCO COBEÑO, José Francisco. "El palau". *La taberna*,

2014, XXXVI. <http://lataberna.eu/index.php/historialocal>. (consultado en abril de 2015).

43. GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "El palacio renacentista de Betxí (Castellón). Aportaciones a su historia constructiva". *Artigrama*, 2014, 29, pp. 305-337.

44. *Ibidem*, p. 335.

45. Podemos verlo perfectamente en su proyecto para el fuerte de La Goleta de 1539 (Archivo General de Simancas, MPD, 19, 104). Que este tipo de orejones es propio de Ferramolino lo confirmamos personalmente con Fernando Cobos, quien nos advirtió de la actitud crítica de Pedro Luis Escrivá. Sobre este último tema: COBOS GUERRA, Fernando. "Pedro Luis Escrivá y el primer tratado de fortificación moderna. Nápoles, 1538", en *Ingenieros del Renacimiento*. Segovia: Fundación Juanelo Turriano, 2014, pp. 25-52.

46. BÉRCHEZ, J. 1994, op. cit., p. 104. Sobre esta idea profundizan, incluyendo algunas láminas de Serlio PALAIA, Liliana, TORMO, Santiago. "El palacio de Betxí. Historia de su construcción a través de la lectura del edificio", en *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009, pp. 1019-1028.

47. MARÍAS, Fernando. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, tomo IV, pp. 25-28.



Las escaleras de los colegios jesuitas del Reino de Valencia (1544-1767)

David Miguel Navarro Catalán (UPV)

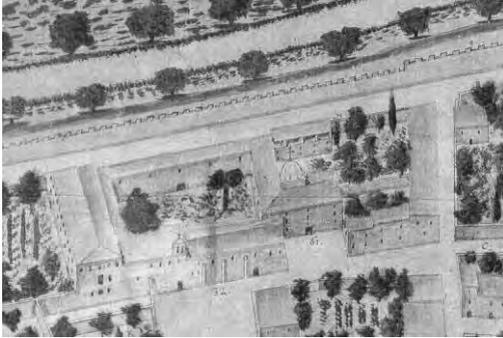
Desde el s. XVII proliferan en la arquitectura valenciana un considerable número de fundaciones conventuales de diferentes órdenes religiosas dedicadas a la enseñanza. Se trataba de grandes volúmenes edificados integrados en el tejido urbano de localidades como Valencia, Alicante, Gandía o Segorbe y organizados en torno a uno o diversos patios a los que asomaban aulas, celdas y otras dependencias. Esta tipología, denominada en ocasiones *colegial*, fue particularmente abundante en la ciudad de Valencia con ejemplos como los edificios de la Universidad, el Colegio del Corpus Christi, las Escuelas Pías o el Colegio de San Pío V, así como los desaparecidos colegios de la Adoración, San Jorge o San Vicente Ferrer.

Entre ellos jugaron sin duda un importante papel las fundaciones jesuitas, instituciones de marcado carácter docente presentes en la sociedad valenciana desde el s. XVI con la fundación del Colegio de San Pablo en Valencia (1544),¹ la futura universidad de Gandía (1548) y la casa profesa de Valencia (1579) y que desde el principio gozaron de una amplia popularidad entre la población de las

diferentes localidades.² Ya en el s. XVII, en pleno proceso de expansión de la Compañía, tendrá lugar la fundación de las importantes sedes de Alicante y Segorbe (1635)³ y el pequeño colegio de Orihuela (1695),⁴ seguidas por el último colegio establecido en Ontinyent en el año 1705.⁵ Todas ellas gozarán de una amplia popularidad entre la población de las diferentes localidades siendo no sólo sus iglesias sino una importante parte de sus conjuntos accesibles a los fieles.

El condicionante más importante a la hora de elaborar la planta de las diferentes fundaciones era una adecuada integración de las áreas pública y privada que a la vez garantizase la independencia de la residencia de los padres del sector accesible al público.⁶ Este doble requisito quedaba resuelto de manera diferente en función del tipo de sede y los recursos económicos así como de la entidad de la población.

Normalmente, los colegios de un mayor tamaño situados en poblaciones importantes solían desdoblarse su planta en dos bloques de edificios destinados a albergar la residencia de



1. Vista del Colegio de San Pablo de Valencia en el Plano de Tosca (1704).



2. Cúpula de la escalera *de la portería* del Colegio de San Pablo.



3. Cúpula de la escalera *de la portería* del Colegio de San Pablo (exterior).

los padres y las escuelas, ubicando las estancias destinadas a la comunidad dentro de una zona de clausura separada de un sector de carácter público donde se encontraban las aulas (en las casas profesas esta parte albergaba las congregaciones en vez de las escuelas). En todos los casos, cada bloque de la planta estaba articulado en torno a una escalera de comunicación vertical que daba acceso a los diferentes niveles existiendo además una serie de escaleras secundarias. La privacidad exigida por la clausura de los padres condicionaba el trazado en planta de las fundaciones ya que el aislamiento visual de las celdas debía ser garantizado por una adecuada disposición de los cuerpos de edificación determinando la posición de las escaleras tanto principales como secundarias.

Estas escaleras son el objeto de nuestro artículo y constituyen uno de los elementos más valiosos de las fundaciones jesuitas valencianas. Indudablemente, se trata de estructuras menos conocidas que iglesias o claustros pero se les debe reconocer su protagonismo en la arquitectura de los diferentes conjuntos tanto por las soluciones constructivas adoptadas en sus cúpulas o bóvedas de escalera como por la utilización de recursos ornamentales como el esgrafiado y los zócalos cerámicos de azulejería. Coronadas por una semiesfera revestida de teja vidriada azul en la mayoría de los casos, constituyen un elemento predominante en la volumetría de los conjuntos.

Colegio de San Pablo

La extensa distribución del Colegio de San Pablo de Valencia hacía posible diferenciar un sector privado de residencia articulado en torno al claustro principal y un área pública destinada al Seminario de Nobles y las escuelas distribuida en torno a un segundo patio de

carácter público. La existencia de dos accesos independientes garantizaba la independencia del sector privado servido por la escalera principal de 1721 y la parte pública comunicada por una escalera más antigua construida en el s. XVII. La importancia de ambas cajas de escalera queda demostrada por el hecho de ser los únicos elementos conservados tras las duras intervenciones llevadas a cabo en el conjunto junto a la pequeña iglesia, una construcción de tamaño reducido sin cúpula que convierte la escalera del s. XVIII en el elemento predominante en la volumetría del conjunto.

Tras la apertura del Seminario de Nobles en el año 1670 se llevó a cabo la construcción de un nuevo conjunto de edificaciones estructuradas en torno a un segundo patio con acceso independiente desde la llamada *plazuela del Colegio*.⁷ En este momento se debe proceder a la construcción de la escalera norte o *de la portería*, cubierta con una cúpula con una notable decoración esgrafiada ejecutada con toda seguridad antes de final de siglo y probablemente contemporánea del revoco de la sacristía.⁸ Este recurso decorativo es frecuente en la arquitectura de la Compañía en tierras valencianas destacando el revoco de la amplia nave y crucero de la iglesia del colegio de Segorbe. Además, el desaparecido templo de la Casa Profesa debió presentar un revestimiento similar aún conservado en otras dependencias del conjunto como la antigua biblioteca. Esta primera escalera adquirirá su configuración definitiva en el s. XVIII ya que en el año 1723 será reformada añadiendo un nuevo tramo.⁹

La obra más importante será la construcción de la escalera principal junto a una pequeña escalera secundaria o *escalera interior* entre los años 1720 y 1721 con un coste total de 2000 libras. Esta escalera principal, coronada



4. Cúpula de la escalera principal del Colegio de San Pablo.



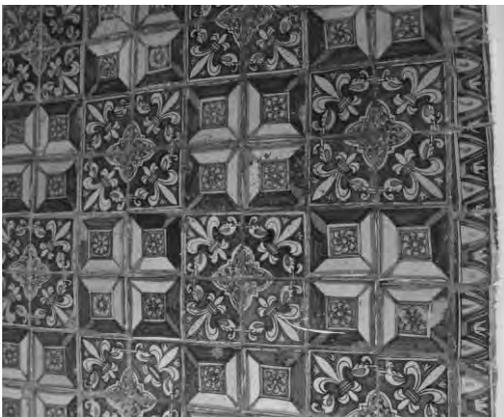
5. Cúpula de la escalera principal del Colegio de San Pablo (detalle).

por una notable cúpula volteada sobre tambor octogonal, quedará convertida en la pieza dominante del volumen del colegio además de constituir uno de los ejemplos más destacados del decorativismo de principios del s. XVIII con una meritoria labor de talla integrada con paneles de azulejería. Así, su caja mural es recorrida por un zócalo cerámico con arcaicos

diseños propios del siglo anterior con presencia de tres tipos de piezas con motivos geométricos entre los que destaca un azulejo *de cuarto* con pirámide truncada y roseta central, diseño presente ya a principios del seiscientos en los paneles cerámicos de la iglesia del Patriarca.¹⁰



6. Cúpula de la escalera principal del Colegio de San Pablo (exterior).



7. Detalle del zócalo cerámico de la escalera principal del Colegio de San Pablo.

Junto al esgrafiado, otro de los elementos más característicos de las construcciones religiosas valencianas del s. XVII y primeras décadas del s. XVIII es la azulejería cerámica con diseños tanto figurativos como geométricos que recubre la parte inferior del alzado de las naves, claustros u otras dependencias. Esta tradición decorativa, iniciada en la fábrica del Colegio del Patriarca con los paneles cerámicos de claustro e iglesia experimenta una rápida difusión en la arquitectura valenciana con las fundaciones jesuitas de nuevo con un papel protagonista. De hecho, el primer zócalo cerámico ejecutado a gran escala en la ciudad de Valencia tras la construcción del Colegio del Patriarca fue el zócalo de azulejería que integraba el alzado de la nave de la desaparecida iglesia de la Compañía desde la primera mitad del s. XVII.¹¹

Tras el extrañamiento de los jesuitas del año 1767, la desamortización de 1835 provocó la desaparición del Seminario de Nobles establecido en el siglo XVII aunque el conjunto recuperará al poco tiempo la función docente como Instituto Provincial de Segunda Enseñanza en 1845.¹² Entre 1862 y 1872 el antiguo Colegio de San Pablo será reformado para adecuarlo al nuevo uso según el proyecto de Sebastián Monleón completando el claustro principal mediante la construcción de las dos pandas restantes.

Finalmente, en 1930 el centro se convierte en el Instituto Nacional de Enseñanza Media Luis Vives, aunque el conjunto experimentará una completa transformación a partir de 1974 conservando únicamente del antiguo colegio jesuita la volumetría general, el cuerpo bajo del claustro, las dos escaleras y la iglesia, llevándose a cabo el vaciado de las dependencias restantes según el proyecto redactado por Miguel Colomina.¹³

Colegio de Gandía

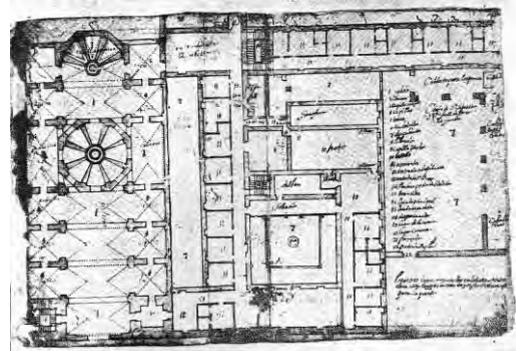
La planta del colegio de Gandía repartía los usos público y privado en bloques con escaleras de comunicación independientes organizados en torno a dos patios separados por la primera iglesia del conjunto, una pequeña capilla gótica.¹⁴ Las aulas de la universidad se situaban en torno al patio público accesible desde el espacio urbano correspondiente a la actual Plaza de las Escuelas Pías, mientras que la clausura se organizaba en torno a un segundo patio o *claustrillo* de carácter privado.¹⁵

Debido a la dura transformación experimentada por el conjunto a principios del s. XIX fue completamente desvirtuada su planimetría original siendo difícil determinar la posición exacta de las cajas de escalera. Sin embargo, podemos intentar reconstruir el dibujo de la sede de Gandía gracias al plano del *Colegio de San Sebastián y San Francisco de Borja de Gandía*. Este documento, en su momento atribuido al Hermano Antonio Forcada, debe ser en realidad más antiguo ya que Forcada desarrolla su actividad constructiva en la península hasta 1745 en que se traslada al continente americano y, sin embargo, la construcción de la mayor parte del colegio e iglesia de Gandía tiene lugar en el siglo anterior. Este diseño formaba parte de un conjunto de planos en poder del Hermano Forcada que el jesuita llevó consigo a Paraguay y que fueron dados a conocer a mediados del siglo pasado por el Padre Guillermo Furlong.¹⁶ Curiosamente, aunque en su momento estaban depositados en el archivo del Colegio de la Inmaculada de Santa Fe (Argentina), actualmente se encuentran desaparecidos.¹⁷

Sin embargo, las divergencias existentes entre el plano publicado por Furlong y la

planta finalmente adoptada aportan una información confusa sobre la planimetría pero aún así podemos rastrear la posición de las escaleras. En el diseño aparece grafiado un *cuarto principal* con dos torres que fue efectivamente construido y que puede apreciarse en la *Vista meridional de la ciudad de Gandía* de 1786 ilustrada por Juan Fernando Palomino.¹⁸

Las proporciones aparecen modificadas y en la leyenda del plano podemos leer que “*las torres están aumentadas en la traza pues en la obra está la iglesia de lado*” ya que el templo aparece situado en un lugar que no le corresponde. Del mismo modo, y tal y como sucede en otros



8. Plano del colegio de Gandía según el Hermano Forcada.



9. Vista meridional de la ciudad de Gandía. Grabado de Juan Fernando Palomino (s. XVIII).

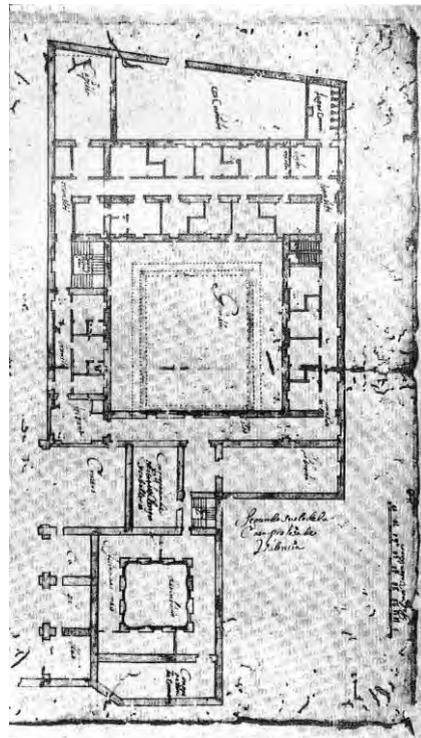
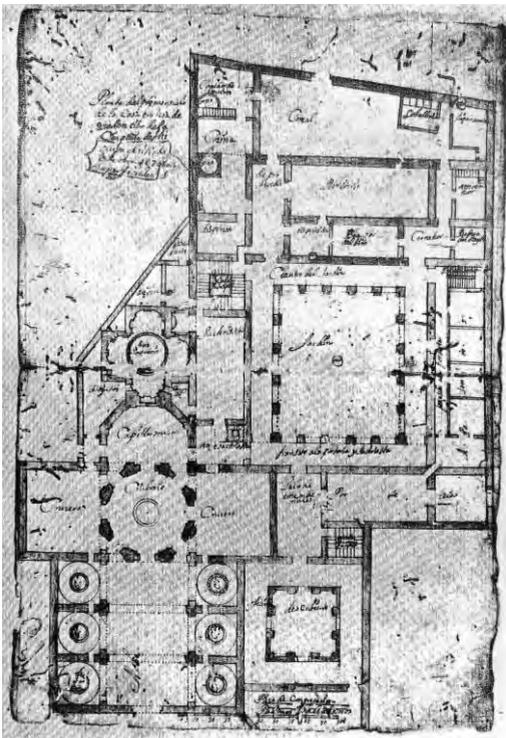
planos de sedes jesuitas, la distribución se muestra idealizada a un solar rectangular. Con toda seguridad, el dibujo debe corresponder a las plantas altas por la presencia de las celdas de los padres.

En el plano se aprecia con claridad la estructura del *cuarto grande* de principios del s. XVII distribuido en cuatro niveles.¹⁹ En el dibujo podemos distinguir la presencia de una escalera de planta rectangular rotulada en la leyenda del plano como *escalera principal* y situada junto a una de las torres situadas en los extremos de este *cuarto grande*. Esta escalera daba acceso a un corredor rotulado a su vez como *tránsito*, distribuidor que comunicaba con los aposentos abiertos a fachada. A su vez, se aprecia una segunda escalera de tamaño más pequeño en posición centrada detrás del

corredor ubicada en la clausura al lado del *teatro* y el *desván*.

Casa Profesa de Valencia

La planta de la Casa Profesa de Valencia presentaba una distribución estructurada en torno a dos patios de tamaños muy diferentes, distinguiendo la iglesia accesible a los fieles, un área pública integrada por las estancias destinadas a las Congregaciones y un área privada sometida a clausura que albergaba las celdas. La residencia de los padres se organizaba en torno a un gran claustro principal de carácter privado como era habitual en este tipo de sedes, mientras que el área pública quedaba distribuida en torno a un segundo patio de menor tamaño, el llamado *claustro de las Congregaciones*.²⁰ Esta distribución condici-



10 y 11. Planos del *primer suelo* y del *segundo suelo* de la casa profesa de Valencia, atribuidos al Hermano Forcada.

ba la aparición de dos escaleras principales, una en el extremo norte del conjunto y otra situada junto al cuerpo sur de residencia tal y como podemos apreciar en el plano del s. XVIII de la planta baja o *primer suelo* del conjunto también atribuido al hermano Forcada y publicado por Guillermo Furlong.²¹

La escalera norte aparece rotulada en el plano de Furlong como *escalera principal* y sabemos que fue construida antes del año 1640.²² Por fortuna, en este caso tenemos una pequeña descripción de esta caja de escalera que menciona la presencia de un zócalo cerámico similar al de la escalera principal del Colegio de San Pablo lo que la convierte en un claro precedente de esta última.²³ Lamentablemente, esta escalera será demolida junto con la mayor parte del conjunto en los trabajos de derribo iniciados a partir del año 1936.

Por su parte, la segunda escalera o *escalera sur* será construida en el año 1668 tras la conclusión del cuerpo meridional que albergaba la biblioteca, la transformación del antiguo templo en locutorio en el mismo año y la ejecución de la llamada *Capilla de las Congregaciones* en el nivel superior.²⁴ Esta escalera comunicaba los dos niveles tal y como nos la describe la documentación al relatar *que sube del primer suelo al segundo* y que se trataba de *nueva fábrica, fuerte, descansada, bien alumbrada, hermosa, quatro calidades que la hacen muy hermosa*.

La descripción coincide con la ubicación de la escalera en los planos del s. XVIII afirmando que *el último rellano de esta escalera sirve a dos puertas, a la Congregación del Espíritu Santo, y a la del atrio de la librería, y tránsito de la casa* situados en el segundo nivel como se puede ver en el *segundo suelo* o segunda planta del conjunto publicada también por Furlong



12. Cuerpo conservado de la casa profesa de Valencia.

actuando dicha escalera como comunicación entre los dos niveles.²⁵

Curiosamente, esta escalera será reconstruida *ex novo* con la misma planta en el año 1971 cuando pocos años antes la Compañía recupera la propiedad del segundo claustro correspondiente a la antigua *Casa de las Congregaciones* procediendo a su derribo con la finalidad de edificar un cuerpo de residencia de nueva planta.

Colegio de Segorbe

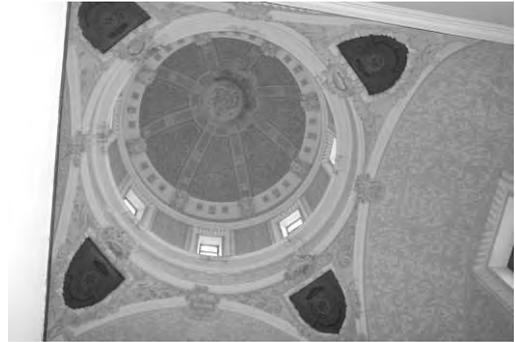
El colegio de Segorbe es un perfecto ejemplo de cómo un planteamiento con residencia y escuelas organizadas en torno a un único patio principal puede funcionar también

en conjuntos de una entidad importante. La distribución de la sede de Segorbe separaba la parte pública del cuerpo de clausura mediante el claustro que actuaba como elemento articulador del conjunto. Desde la portería se realizaba el acceso individualizado a ambos sectores, cada uno con su escalera de comunicación independiente. Aquí, la ausencia de un documento gráfico como los planos del hermano Forcada queda de sobra compensada al tratarse del conjunto mejor conservado entre las fundaciones jesuitas valencianas.

En este caso existió una única escalera principal ejecutada en posición central del cuerpo de residencia dando acceso al corredor que comunicaba con las celdas o *aposenos* recayentes a las huertas. La construcción de la iglesia había retrasado el inicio de las obras en el resto del edificio ya que hasta 1684 no comienza la fábrica del imponente cuerpo principal del colegio que será terminado en las primeras décadas del s. XVIII.²⁶

Su fachada a las antiguas huertas, protagonista de las vistas históricas de la ciudad, estaba coronada por una galería de arcos de medio punto interrumpida por la caja de escalera ubicada en posición central. Por tanto, en torno a estas fechas debe estar construida la escalera principal ya que la fecha de 1635 que campea en el revestimiento de la cúpula se refiere con toda seguridad a la fecha de fundación del conjunto. El revoco de la cúpula debe ser más tardío ya que la escalera debe lucirse a la vez que el templo en torno al año 1729, momento en que han concluido las obras de la iglesia.²⁷

En este caso, la cúpula de la escalera compite en importancia con el tambor cupulado de la iglesia aunque la ubicación elevada del conjunto y su posición central en la fachada



13. Cúpula de la escalera principal del colegio de Segorbe.



14. Cúpula de la escalera principal del colegio de Segorbe (detalle).



15. Cúpula de la escalera principal del colegio de Segorbe (exterior).



16. Vista general del colegio de Segorbe.



17. Vista oriental de la ciudad de Segorbe. Grabado de Juan Fernando Palomino (s. XVIII).

del edificio a las huertas la convierten en un elemento decisivo de la volumetría. En el tomo VIII del *Atlante Español* de Bernardo Espinalt de 1786, monografía a la que hemos hecho referencia previamente, aparece también una perspectiva de la población de Segorbe rotulada como *Vista oriental de la ciudad de Segorbe* ilustrada por Juan Fernando Palomino en la que se aprecia claramente el volumen de la caja de escalera y el cuerpo de residencia, rotulado como *Seminario Episcopal*.²⁸

Colegio de Alicante

El planteamiento del proyecto del inacabado colegio de Alicante era similar al adoptado

en Segorbe con un único claustro actuando como elemento articulador entre los sectores público y privado. El diseño del conjunto tenía previsto ubicar la residencia de los padres en un cuerpo con las celdas orientadas al patio y situar las escuelas en un segundo volumen nunca construido, quedando ambas zonas separadas por el claustro con escaleras de comunicación independientes y acceso común a través de una portada principal. Sin embargo, tanto la clausura como las aulas fueron albergadas de manera provisional en un único volumen a la espera de la construcción nunca llevada a cabo del cuerpo destinado a escuelas. Se trata del volumen oriental construido en la primera mitad del s. XVIII recayente a la actual Calle San Agustín coronado por el tambor cupulado de la escalera principal.

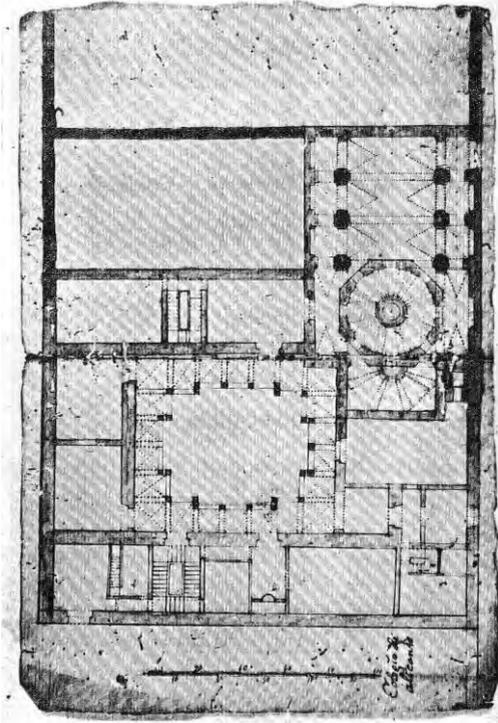
La rápida interrupción de las obras dejará sin terminar los dos cuerpos de edificación perpendiculares quedando el conjunto en el estado actual. El cuarto volumen que hubiera cerrado definitivamente el claustro y la nueva iglesia nunca podrán ser construidos a causa de la expulsión de los regulares llevada a cabo en el año 1767.²⁹ Afortunadamente, y a pesar de la interrupción de los trabajos, sabemos como estaba previsto concluir el edificio gracias también a uno de los planos del s. XVIII



18. Vista general del colegio de Alicante.

publicados por el padre jesuita Guillermo Furlong e inédito durante largo tiempo para la historiografía local.³⁰

Al contrario de lo que sucede en la confusa planta de Gandía, la planta de la parte construida del colegio coincide plenamente con



19. Plano del colegio de Alicante atribuido al Hermano Forcada.



20. Cúpula de la escalera principal del colegio de Alicante.



21. Cúpula de la escalera principal del colegio de Alicante (exterior).

el volumen grafiado en el plano de Furlong incluyendo la escalera principal. Así, las proporciones de la caja de escalera son coincidentes con la estructura ejecutada por Fray Francisco Cabezas hacia 1734 y cerrada por una bóveda elíptica sobre tambor octogonal irregular que la convierte en única entre el conjunto de sedes jesuitas. El exterior del tambor carece de ornamentación, sin pilastras o fajas que articulen el alzado, y constituye un claro precedente del tambor cupulado del templo del monasterio de la Santa Faz levantado en el año 1750 por el mismo Cabezas.³¹

Conserva el pavimento original, aunque en este caso no existe el habitual zócalo de azulejería y, al igual que sucede en el colegio de San Pablo, la ausencia de una iglesia de tamaño importante la convierte en el elemento dominante de la volumetría del conjunto. Por

otra parte, el plano de Furlong refleja también una segunda escalera principal en el extremo opuesto del claustro. En la planta se aprecia como la superficie de su caja de escalera es más reducida por lo que podemos aventurar que hubiera podido ser cerrada por una bóveda ovalada en este caso sin tambor manteniendo en el exterior la jerarquía de ambos elementos en planta.

Los Colegios de Orihuela y Ontinyent

La distribución de los colegios en localidades de menor entidad era similar a la de las casas profesas o residencias, incluyendo en un mismo cuerpo los sectores de carácter público y privado, habilitando estancias para albergar las escuelas. Así, las fundaciones valencianas de menor tamaño como los colegios de Orihuela u Ontinyent integran todas las funciones en un único volumen.

En Orihuela, vivienda y escuelas quedaban albergadas en un único cuerpo anexo a un claustro de pequeñas dimensiones que debía actuar como elemento separador entre el cuarto construido y un segundo volumen previsto para escuelas. En una de las pandas del claustro aún encontramos en pie la escalera principal dentro del actual convento de las Salesas Reales. Se trata de una sencilla estructura sin cúpula que conserva el pavimento original y que continúa dando acceso a las celdas aún existentes ubicadas en el nivel alto del cuerpo de residencia.

Por su parte, la distribución del Colegio de San Ignacio de Ontinyent quedaba resuelta mediante un cuerpo principal de planta rectangular que integraba ambas funciones en niveles superpuestos comunicados a través de una escalera que suponemos situada en posición central. Debíó tratarse de una sencilla caja de

escalera sin cúpula ya que su volumen no se destacaba en el macizo del cuerpo principal de residencia. Totalmente demolida en torno a 1940 con el resto del colegio se ha reconstruido en su posición original en el edificio que alberga la actual Escuela para Adultos de San Carlos.³²



22. Escalera principal del colegio de Orihuela.



23. Vista general del colegio de Ontinyent.

NOTAS

1. ESCOLANO, Gaspar. *Década primera de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1611. Ed. facsímil, Valencia: Universitat de València, 1972, tomo V, p. 964.

2. DIAGO, Francisco O.P., *Apuntamientos recogidos por el P. M. Fr. Francisco Diago, O.P. para continuar los Anales del reyno de Valencia desde el Rey Pedro III hasta Felipe II*, Valencia: Pedro Patricio Mey, 1613. Reed. Valencia: Imprenta Hijo de Francisco Vives Mora, 1946, tomo II, p. 39.

3. La fundación del colegio de Alicante aparece recogida en MALTÉS, Juan Bautista S.I., LÓPEZ, Lorenzo S.I. *Ilice Ilustrada: Historia de la Muy Noble, Leal y Fidelísima Ciudad de Alicante*, Ed. facsímil del manuscrito de 1881, Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1991, pp. 249-250. Por su parte, la fundación del colegio de Segorbe es mencionada en LLORENS RAGA, Peregrín Luis. *Episcopologio de la diócesis de Segorbe-Castellón*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, p. 350.

4. VILAR RAMÍREZ, Juan Bautista. "La residencia-colegio «La Inmaculada Concepción de Orihuela», una tardía fundación de la Compañía de Jesús en el Levante Español", en ALBIÑANA HUERTA, Salvador et al. *Studia Historica et Philologica in honorem M. Batllori*. Roma: Instituto Español de Cultura, 1984, p. 531.

5. FULLANA I MIRA, Lluís. *História de la ciutat d'Ontinyent*, transcripción del original realizada por D. Victor Mira Teijeiro. Ontinyent: Caixa d'Estalvis d'Ontinyent, 1997, p. 261-262.

6. La residencia y dependencias de uso exclusivo de los padres quedaban incluidas en el sector correspondiente a la clausura, siempre con una separación física con respecto a las estancias de carácter público.

7. Este volumen aparece representado en la axonometría del Padre Tosca (1704). Sabemos que en el año 1696 se está trabajando en las cubiertas de este cuerpo de edificación como muestran los pagos reflejados en el *Gasto y Recibo del Seminario 1690-1722*, donde consta que en marzo de 1696 se pagan 2 libras y 2

sueños al *albañil de casa para las texas*. Archivo del Reino de Valencia (en lo sucesivo ARV), Seminario de Nobles, Libros-13, f. 183v-184.

8. La escalera cupulada se aprecia con claridad en el plano de Tosca mientras que en la axonometría de Mancelli (1608) no aparece, lo que nos permite asegurar que fue ejecutada durante el s. XVII.

9. NAVARRO CATALÁN, David Miguel. "El colegio jesuita de San Pablo de Valencia: novedades sobre su proceso constructivo". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2015, nº 113, p. 160-161.

10. PÉREZ GUILLÉN, Inocencio. *Cerámica Arquitectónica Valenciana. Los azulejos de serie (siglos XVI-XVIII)*, Tomo II, Castelló: Consell Valencià de Cultura, Institut de Promoció Ceràmica de Castelló, 1996, p. 26, 31-32.

11. El zócalo de azulejería de la nave de la Compañía fue ejecutado en el año 1633, a la vez que el recubrimiento de esgrafiado, por lo que debe tratarse del segundo zócalo cerámico ejecutado a gran escala en la arquitectura valenciana tras los paneles cerámicos del conjunto del Colegio del Patriarca. La *Carta Anua* de 1633 de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Valencia nos informa de que *la iglesia se a acabado de hermosear chapando las paredes dos varas y media en alto de azulejos muy curiosos*, labrando en los pedestales de las pilastras *unas hermosas tarjas de azulejos y dentro dellas el nombre de Jesús curiosamente pintado*. *Anua* de la Casa Profesa de la Compañía de Jesus de Valencia del año 1633. ARV, Clero, Legajo 90, Caja 200.

La estructura de la Compañía de Jesús se basaba en un importante aparato de correspondencia que facilitaba que los superiores fueran informados periódicamente de los trabajos realizados en un tiempo determinado, donde destacan las *cartas annuas* escritas por los colegios al Padre General de Roma, informes de carácter anual en los que se detallan todos los hechos relevantes acaecidos en la fundación en el transcurso de un año.

12. MADOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de Alicante, Castellón y Valencia*. Madrid: Estudio Literario y Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845. Ed. facsímil: Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, tomo II, p. 270.

13. CORBÍN FERRER, Juan Luis. *Monografía Histórica del Instituto de Enseñanza media Luis Vives de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1989, p. 14, 34, 119.

14. La presencia de dos claustros queda confirmada por la documentación, ya que en el *Libro de la Historia del Colegio de Gandía* se menciona *una puerta en el patio de la iglesia y otra en el patio de las aulas*. ARV, Clero, Libro 1055.

15. En el mismo *Libro de la Historia del Colegio de Gandía* se habla de la construcción de *un claustro en el patio de los confesionarios*. ARV, Clero, Libro 1055.

16. FURLONG, Guillermo S.I. "Algunos planos de Iglesias y Colegios de la Compañía de Jesús en España". Roma: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 1959, nº 28, p. 205-208.

17. CARRETERO CALVO, Rebeca. *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*, Tarazona: Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios Turiasonenses, 2012, p. 162.

18. Este grabado aparece reproducido en el Tomo IX del *Atlante Español* de 1786 de Bernardo Espinalt donde el edificio aparece rotulado como "La Universidad". ESPINALT Y GARCÍA, Bernardo, *Atlante Español: descripción general geográfica, cronológica e histórica de España por Reynos... de sus ciudades... y lugares mas famosos..., adornado con estampas finas... / su autor Don Bernardo Espinalt y Garcia*. Tomo IX, descripción del Reyno de Valencia. Parte II, Madrid: Imprenta de Hilario Santos, 1784-1786. Estampa 10, ilustrada por Juan Fernando Palomino.

19. El *annua* del colegio de Gandía del año 1604 aporta una detallada descripción del *cuarto nuevo*, donde además de las oficinas hay de los dormitorios con diez aposentos cada uno, en lo alto una grande y alegre galería con dos torres en los lados de vista muy singular y apacible. Con esta obra tendrá el colegio de la más sana y acomodada y mejor habitación de la provincia. Se ha dado el último remate a la obra con una escalera que es de muy ingeniosa traza y da razón a toda la casa nuestra que hay vieja. *Archivum Historicum Societatis Iesu Cataloniae* (AHSIC), Sección Obres, Série Col.legi, ACOB 10.

20. A diferencia de los colegios, donde el área

pública albergaba las escuelas, en la casa profesa de Valencia el sector público corresponde al volumen que albergaba las estancias destinadas a las diferentes congregaciones que tenían su sede en el cenobio jesuita integrando a personas con un modo de vida espiritual con la práctica de meditaciones, exámenes, confesiones y comuniones dentro de sus dependencias. Los congregantes ejercían una importante labor de apostolado, orientado a obras de caridad y acciones de atención al prójimo extendidas a distintos grupos de marginados, pobres y enfermos. En la mayoría de los casos se ponían bajo el patronato y protección de la Virgen María, con la denominación de congregaciones marianas.

21. Guillermo Furlong publicó dos plantas de la casa profesa de Valencia, correspondientes al nivel de planta baja y el nivel de residencia, rotulados como *primer suelo* y *segundo suelo*. FURLONG, Guillermo S.I., 1959, nº 28, p. 205-208.

22. En el año 1640 se hace referencia en la documentación al *refectorio*. Visita temporal del Padre Pedro Fons a la Casa Profesa de Valencia del 1 de marzo de 1640. Libro de visita del Provincial (1588-1716), ARV, Clero, Libro 3693, f. 95. Junto a las *cartas anuales*, los memoriales de las visitas realizadas por los padres *visitadores* proporcionan una preciosa información para el conocimiento del proceso constructivo de los colegios jesuitas. El informe de estas visitas recogía una serie de recomendaciones que eran puestas en conocimiento del padre provincial, quien en ocasiones se encargaba de estas visitas él mismo en persona.

23. La *Historia de la Casa Profesa* relata que *a la escalera principal se le amedianó la primera ventana siguiendo por dentro la escalera el chapado de azulejos*. Historia y segundo centenario de la Casa Profesa, Tomo 2º, Parte 1ª, Preposición 32 Padre Joseph Vidal (del 21 de octubre de 1686 al 8 de diciembre de 1689), f. 85-86, Archivo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Valencia (en lo sucesivo ACPCJV).

24. PINGARRÓN-ESAÍN SECO, Fernando. *Arquitectura Religiosa del S. XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 430.

25. Historia y primer centenario de la Casa Profesa,

Tomo 1º, Parte 3ª, Prepósito 26 Padre Celedonio Arbicio (15 abril 1668-30 abril 1671), f. 375-376, ACPCJV.

26. NAVARRO CATALÁN, David Miguel. “El colegio jesuita de San Pedro de Segorbe: noticias sobre su fundación y proceso constructivo”. *Ars Longa: cuadernos de arte*, 2012, nº 21, p. 269-270.

27. NAVARRO CATALÁN, David Miguel, 2012, p. 271.

28. ESPINALT Y GARCÍA, Bernardo, *op. cit.*, 1784-1786, Tomo VIII, descripción del Reyno de Valencia. Parte I. Estampa 4.

29. ALTÉS, Juan Bautista S.I., LÓPEZ, Lorenzo S.I., *op. cit.*, 1991, p. 254-257.

30. FURLONG, Guillermo S.I., *op. cit.*, 1959, nº 28, p. 205-208.

31. GARCÍA ROS, Vicente, “Ventura Rodríguez versus Fray Francisco Cabezas, arquitecto valenciano”. *Saitabi*, 1995, nº 45, p. 170-175.

32. NAVARRO CATALÁN, David Miguel. “La construcción del Colegio de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Ontinyent”. *Almaig, estudis i documents*, 2013, nº 29, p. 104-106.



Atmósferas domésticas en la pintura

Paraíso o Infierno¹

Victoria E. Bonet-Solves (UPV)

A lo largo de los siglos, la pintura ha proporcionado extraordinarios ejemplos de interiores domésticos en los que se ha plasmado todo ese mundo de sensaciones que experimentamos al entrar en un lugar habitado. Los artistas se acercaron a un tema en apariencia tan modesto como estos ambientes y los retrataron con absoluta minuciosidad por muy diversos motivos. En estos cuadros, el observador se enfrenta a una estancia, a la ornamentación de las paredes y a los objetos que encierra y le permiten conocer cómo eran esos espacios en épocas del pasado.

Asimismo, algunas de estas obras se convierten en un testimonio insustituible al reflejar la percepción que se tenía del hogar en cada momento y, lo que es también de gran valor para el historiador, su modo de vivirlo. Reflejan atmósferas intangibles encerradas por la arquitectura que generan en el espectador un amplio abanico de sentimientos: placidez, opresión, serenidad, desazón, violencia, alegría, tristeza, quietud, bullicio... Todo eso que la vida cotidiana provoca en nuestros pequeños teatros particulares, en nuestras casas.

El estudio del espacio doméstico y su decoración tiene un perfil interdisciplinar que, si bien lo convierte en un tema complejo, ofrece perspectivas enriquecedoras de un asunto que podría quedarse en principio dentro del ámbito de la arquitectura y del arte. Comparto con Mario Praz -quien escribió sobre ello con una elegancia, un conocimiento y una pasión que no siempre es fácil de encontrar en otros autores- la idea de que éstos se hallan inextricablemente ligados al cliente para el que han sido *ex profeso* diseñados o al individuo en principio anónimo.

Me resulta imposible traer a mi mente la idea "casa" sin que ésta no se vea de inmediato asociada a la figura de una persona en su interior, pues la concibo creada para este fin. Es una caja nacida para ser habitada, con todo lo que ello conlleva.² Se trata de un lugar que cobija el movimiento de quienes la viven, es testigo del paso del tiempo de sus habitantes, es el sitio donde satisfacen sus necesidades fisiológicas, un lugar para el encuentro y el desencuentro; es el refugio, pero también es el escenario que viste sus costumbres. Es, al fin y al cabo, el fondo de sus miserias y sus virtudes. Es la esfera que el hombre tiene para vivir y

para morir. La casa es el espacio donde habita la memoria de una persona.

Por otra parte, como también afirmaba Praz, la casa es, asimismo, la proyección del ego, pues puede acabar siendo el retrato de quien vive ese lugar. El autor llega a afirmar, incluso, que quien se construye una casa hermosa es un narcisista. La relación entre el envoltorio arquitectónico, lo que éste contiene y su propietario puede ser tan estrecha que sean uno mismo: dime cómo es tu casa y te diré cómo eres.³ Este aspecto se distingue, sobre todo, en la solución de los espacios interiores (sólo en casos excepcionales elegidos por el propietario) y en su ornamentación. Ahora bien, la simbiosis entre uno y otro llega a tal extremo que, cuando queda de manifiesto, resulta realmente significativa. De ahí que nos sea también tan difícil separar la casa del acontecer humano. Las grandes moradas, como los grandes interiores, han nacido a veces de equipos en los que, incluso el cliente, ha formado parte activa.⁴

En algunos reportajes fotográficos de viviendas contemporáneas, la obra aparece intacta, sin la mácula de quien ha de habitarla después. Hay quien podría decir que algo similar sucede con los cuadros de interiores del siglo XIX, cuando la figura comienza a desaparecer de la escena. No obstante, en este segundo caso, el lienzo suele llenarse de aquellos muebles y objetos cotidianos que convierten el espacio doméstico en algo vivo, cosa que no suele aparecer en la fotografía contemporánea de este género. Sin ejercer en absoluto una crítica sobre lo que se supone un modo más de mostrar la arquitectura, ¿no se supone que ésta, sea cual sea su naturaleza, alcanza su total plenitud cuando el hombre la recorre, la utiliza, la disfruta o la padece? Como muchos otros, suelo pensar que un

edificio sin la presencia humana pierde buena parte de su razón de ser para convertirse con el tiempo en una ruina o en una pieza de museo.

Enrique María Repullés pronunció en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1896 un discurso titulado “La casa habitación moderna desde el punto de vista artístico”, en el que explicaba el espacio doméstico como *el cuadro, el fondo sobre el que va a destacarse una acción entre personas*.⁵ La figura humana se convertía para él en el punto de partida o, al menos, una pieza a tener en cuenta para diseñar las proporciones y, sobre todo, las características del ornato en el interior de la vivienda.

El arquitecto ha de hacer su trabajo persiguiendo, entre otros, varios objetivos esenciales: por una parte, que su obra sea en la medida de lo posible estéticamente aceptable; por otra, que cumpla de manera óptima con la función para la que ha sido creada; y, luego, lograr que su uso pueda desarrollarse de la manera más confortable posible. No necesariamente por este orden. Como usuaria de la arquitectura, el último aspecto siempre me ha parecido esencial. Ahora bien ¿qué configura el confort? ¿qué quiere decir sentirse confortable?

Como explica W. Rybczynski, inicialmente el término no se refería a la comodidad que sentimos en un lugar, como solemos entender hoy en día. Su raíz latina era *confortare*, lo que en castellano traducimos como confortar, esto es, consolar o animar. Esta cualidad de apoyo fue ampliándose para incluir a personas o cosas que producían cierta satisfacción y la expresión “confortable” llegó a significar tolerable o suficiente.⁶ Fue a partir del siglo XVIII, cuando comienza a consolidarse una sociedad del consumo, cuando la palabra de origen inglés *comfort* adquiere nuevos matices

y significados más complejos vinculados a la vivienda y otros elementos que forman parte de ella, como el mobiliario. Asimismo, se incorporó a otros idiomas.⁷

En la arquitectura, la idea de confort se asocia a numerosos factores físicos dentro de un edificio como la luz, la temperatura, el espacio, la distribución, las proporciones... que indudablemente consiguen que la persona que se encuentre en su interior esté a gusto.⁸ Cuando esas casas, esos interiores en los que la vida transcurre pasan a la pintura, todas estas características que configuran el confort se ponen de manifiesto. Algunas de estas cualidades se evidencian en los lienzos gracias a la habilidad del artista, como en el espacio o la iluminación, o en los detalles de la ornamentación.

En cierto modo, con figuras o sin ellas, el cuadro puede convertirse en la expresión misma de la vivienda y en una fuente importante de información sobre el interiorismo de época. No deja de llamar la atención cuando contemplamos estas obras cómo los pintores han sido capaces de captar también aquellos aspectos más intangibles relacionados con el término. En estas estancias domésticas pintadas surge de manera arrolladora un aspecto que está inextricablemente unido a la idea de confort: la intimidad. Un sentimiento que, a su vez, está ligado al ser humano.

El breve relato pictórico de estas páginas comienza en la Edad Media porque es entonces cuando el sentimiento de intimidad se hace palpable en el universo doméstico y tiene su traducción en el arte. Es en el siglo XV cuando, según Mario Praz, surge lo que denomina *Stimmung*: la sensación de intimidad que crean una habitación y sus elementos.⁹ Esta sensación se vinculaba en época medieval con espacios

donde se combinaba la belleza y la seguridad. Se solía asociar a lugares alejados del ajetreo del mundo exterior: un claustro, la torre del castillo, una ciudad amurallada, el jardín vallado. Se trata de *universos* cerrados que permiten ese recogimiento que en esta época comienza a valorarse. Es ahora cuando, además, se considera que ese efecto de privacidad y aislamiento puede sentirse en el interior de una casa.

En el siglo XIV, las viviendas tenían una falta evidente de intimidad, hasta se dormía en común. La casa burguesa combinaba su carácter de residencia con el de trabajo, pues sus dimensiones eran muy limitadas dada la densidad de construcción a la que obligaban las ciudades amuralladas. En la parte que daba a la calle, había un espacio donde se concentraban las labores del trabajo y detrás se abría otra cámara, sin ningún tipo de división, en la que se realizaban las actividades cotidianas de un hogar. La diferencia con un castillo feudal podían ser las dimensiones, pero el modo en el que se vivía su interior, esa falta de intimidad, era muy similar.¹⁰ Otro aspecto común a ambos tipos de vivienda era el escaso número de muebles en ellas. Estos tenían dos cualidades esenciales: debían ser fácilmente transportables y tendían a ser polivalentes.¹¹ En los grandes edificios señoriales, había estancias suntuosamente ornamentadas, mientras otras podían sorprender por su austeridad.

Uno de los mejores ejemplos de esta riqueza en los interiores medievales lo ofrece la miniatura del mes de enero de *Las muy ricas horas del Duque de Berry*.¹² En ella aparece una escena del banquete de Año Nuevo. El Duque se sienta a la mesa, vestido de azul, rodeado de sus invitados y sirvientes, quienes se afanan en el servicio. Detrás se alza una imponente chimenea, los tapices que decoran las paredes

representan la Guerra de Troya; el suelo se cubre con una estera, un objeto de lujo en aquella época. Sobre la mesa destaca la *Sallière du pavillion*, decorada con un oso y un cisne, emblemas de la familia. Se trataba de una pieza de orfebrería que pertenecía a la colección del noble. A la izquierda, casi fuera de plano, se sitúa una serie de estantes cubiertos de una tela donde se exhiben otros objetos de lujo de la familia.¹³

Entre las viviendas de los más humildes, por el contrario, todo era privación y dificultades. No puede olvidarse que en la Edad Media ya conoció una clientela selecta que ambicionaba poseer objetos de lujo, pero tampoco puede negarse que la vida no tenía valor, que se trataba meramente de existir. La suya era una lucha constante por sobrevivir día a día, por esto no es de extrañar que conceptos como hogar y, sobre todo, la idea de familia asociada a él les quedaran a alguno todavía lejos.

Aunque los avances tecnológicos y científicos que se produjeron durante la Edad Media han quedado en ocasiones eclipsados por el período del Renacimiento, éstos fueron muy importantes. Las mejoras en las condiciones de vida tardaron en introducirse en el ámbito doméstico: había habitaciones ricamente decoradas con hermosos y costosos tapices que, al mismo tiempo, estaban mal calentadas; señoras elegantes que se sentaban en bancos incómodos o cortesanos que podían regirse por un complicado protocolo para después, en cambio, dormir en común. Los mismos contrastes que podían existir dentro de una vivienda, se daban cita en el comportamiento cotidiano. Como explica Rybczynski, en la mentalidad medieval cada objeto tenía un significado y un lugar en la vida que formaba parte de su función, de su finalidad inmediata.

Los nombres, los acontecimientos, los colores tenían significado, y esto hacía más complicado introducir en los objetos cotidianos mejoras que afectaran estrictamente a la función.¹⁴

Con todo, será en el siglo XV cuando comienza a configurarse esa sensación de intimidad en el hogar que Praz señalaba y para algunos estudiosos este hecho coincide con la concienciación en el ser humano de su propio mundo interior, del yo. El hombre siente la necesidad de tener un lugar donde recogerse dentro de su hogar, de distanciarse del ámbito público para descubrirse. Empieza a anhelar un espacio que forme parte de él, que sea de algún modo una proyección de sí mismo. En este sentido, debería mencionarse la evolución del género del retrato en este período que empieza a representar, en torno a la figura, el espacio doméstico y algunos objetos personales, frente a los realizados por, entre otros, Jan van Eyck donde el modelo se recorta sobre un fondo neutro.¹⁵

La nueva apreciación de la casa que surge entonces y que tiene su reflejo en la pintura es algo más que una simple búsqueda de bienestar físico. El hogar se entiende a partir de entonces como un contexto para la vida interior que comienza a vincularse a la esencia del individuo necesitado de privacidad. Se anhela cada vez más la conquista de una intimidad personal dentro de la propia vivienda: *el ámbito privado familiar va a servir de marco a un ámbito privado personal*.¹⁶ Así, las habitaciones de la casa no sólo aumentan, estableciendo una jerarquía de privacidad –huéspedes, familia, esposos– sino que también algunas de ellas incluso se cierran con llave.¹⁷

En la pintura flamenca y en la miniatura del siglo XV existen numerosos ejemplos de obras en las que diversas figuras religiosas

habitan lugares que nada tienen que ver con el tiempo que les tocó vivir. Por el contrario, los artistas los sitúan en espacios contemporáneos, rodeados por los ambientes y los objetos que sus coetáneos conocían y utilizaban. El hecho de ubicarlos en interiores cotidianos permitía acercar de algún modo el asunto a quien lo contemplaba. Asimismo, se satisfacía un extraordinario gusto por la realidad que quedaba plasmado en el cuidado y la minuciosidad con la que estaban descritas cada una de las piezas.

En algunas obras es fácil la identificación del tema religioso; en otras podrían pasar por una escena doméstica sin más. Sorprende en ciertas escenas ese sentimiento de intimidad, de privacidad, de la habitación como un lugar donde alejarse del exterior para recrearse en su mundo interior, espiritual. Este aspecto puede apreciarse, sobre todo, en aquellas imágenes de santos estudiosos, como es el caso, por ejemplo, de la conocida tabla titulada *San Jerónimo en su estudio*, de Antonello da Messina¹⁸ o la dedicada a *Santa Bárbara*, en el *Tríptico Werl*, atribuido a Robert Campin.¹⁹

En esta segunda obra, la santa aparece en un interior doméstico rodeada de mobiliario y objetos característicos del siglo XV: el banco con sus almohadones, la credencia tallada, el taburete o el exquisito aguamanil. Al fondo se abre una ventana. Los artistas solían introducir en este tipo de composición un vano abierto que permitía a la mirada del espectador sumergirse en la contemplación de un apacible paisaje natural o urbano. Aquí se puede observar a través de él la construcción de una torre que nos permite la identificación de la figura representada. Santa Bárbara está sentada de espaldas a la chimenea y tiene un libro de devoción en sus manos, un objeto precioso para ella, pues protege su cubierta con un

lienzo blanco llamado *chemise*. Está concentrada en el texto, ensimismada, y sujeta con su mano derecha una de las páginas como si quisiera indicar al observador que su intención es continuar leyendo. Nadie la acompaña en la estancia. Realiza esta placentera actividad en la más absoluta intimidad.

Esta representación contrasta con lo que era habitual en la Edad Media cuando la lectura se realizaba acompañada de otras personas, en voz alta o moviendo los labios para facilitar la comprensión. En cambio, aquí el planteamiento es distinto. Parece que ahora empieza a configurarse un nuevo modo de abordar la lectura y el trabajo intelectual en silencio y en solitario, una costumbre que se consolidará en el siglo XVI: *saber leer es así la condición de posibilidad de las nuevas formas de intimidad. En primer lugar porque permite el desarrollo de la independencia de juicio al tiempo que libera al individuo de las constricciones de grupo (la comunidad, la autoridad religiosa, etc.), pero sobre todo porque induce al aislamiento individual, al repliegue del lector sobre sí mismo.*²⁰

Frente a la atmósfera del *Stimmung*, que despiden estas pinturas a caballo entre el arte medieval y el renacentista, habría que esperar dos siglos para encontrar la imagen palpable de la atmósfera de la domesticidad.²¹ De nuevo la encontramos en los países del norte de Europa. Las Provincias Unidas de los Países Bajos era un estado que, una vez liberado de la dominación española en sus tierras, consiguió, en unas décadas, convertirse en una potencia industrial, comercial y naval. La existencia cotidiana de sus habitantes reflejaba las virtudes burguesas tradicionales: la pasión por el trabajo constante, un sentido de la moderación en sus modos de vida y una férrea organización financiera.

Los holandeses, aunque el término no sea del todo correcto, amaban sus casas y la vida hogareña con su carácter privado y familiar. Seguía siendo una sociedad patriarcal, donde el esposo sostenía económicamente el hogar y trataba con el mundo exterior, mientras la mujer permanecía en él, cuidando a los hijos, haciendo frente a las tareas y a la economía de la casa. No obstante, ella contaba con derechos legales y podía, incluso, hacerse cargo del negocio del esposo si fuera necesario. Por otra parte, la vida familiar holandesa poseía ciertas características que la aproximan a un modelo más contemporáneo que poco tenían que ver con la de otros países: era valiosa la relación afectiva entre todos sus miembros y el carácter igualitario entre el matrimonio.²²

Conocemos bien las casas holandesas del siglo XVII gracias a los testimonios de viajeros que acudían a aquella región y, sobre todo, a través de la gran cantidad de pinturas que han llegado hasta nosotros. Los holandeses, tal y como demuestran los relatos y las imágenes, cuidaban de sus hogares. También les gustaba decorarlos con cuadros, al igual que sus establecimientos comerciales, pues sentían una especial predilección por la pintura. Esta disciplina adquirió en las Provincias Unidas un protagonismo sin precedentes y el número de artistas de calidad que surgieron entonces fue muy importante.²³

Uno de los asuntos que más fortuna tuvo en esta época fue el de género, donde se retrataban escenas de la vida cotidiana. Con frecuencia estos asuntos tenían lugar en el interior de esas viviendas. En estos ambientes pintados llaman la atención dos aspectos. En primer lugar, está el hecho de que, pese a la presencia humana constante, el entorno adquiriría un gran protagonismo. Algunos, además de presentar con detalle los diversos

elementos que los adornaban, solían tener una puerta al fondo que nos permite apreciar otra estancia o parte de la casa. Estos cuadros muestran, asimismo, una eficaz sensación de naturalidad y placidez en la representación de lo doméstico. Frente a ellos, el espectador tiene la impresión de que el pintor ha captado un acontecimiento real y cotidiano en la vida de sus habitantes. Los descubre en el interior mientras cosen, limpian, leen una carta, miran un cuadro o escriben. Ahora bien, están tan enfrascados en estas tareas que no advierten su presencia. De algún modo, hemos invadido su universo familiar a hurtadillas.

En las pinturas podemos contemplar cómo eran estas viviendas o, mejor dicho, cómo eran mostradas en el arte. En ocasiones se las ha calificado como documentos históricos que ayudaban entenderlas y conocerlas; otros estudios se han aproximado a ellas con más prudencia. Tras analizarse miles de inventarios de posesiones personales y bienes domésticos del siglo XVII, se ha podido constatar que había ciertas diferencias entre lo aparece *representado* y lo que las casas contenían en realidad. Ahora bien, sí hay detalles que están extraídos de la realidad y nos permiten conocer el aspecto que podían tener entonces, como el orden y la simetría de las estancias y algunos ornamentos domésticos u objetos de éxito en el mercado.²⁴

En general, solían ser sobrias en cuanto a la decoración; los muebles eran escasos y, aunque algunos de ellos despertaban admiración, estaban allí para utilizarse; las paredes no solían estar empapeladas sino pintadas y decoradas con espejos, cuadros y mapas.²⁵ A pesar de esta sencillez, sobre todo si lo comparamos con algunos interiores franceses de la misma época, las casas holandesas trasladan una atmósfera enormemente acoge-

dora. Generan en quien las contempla una notable sensación de serenidad doméstica. Por otra parte, la importancia de lo femenino en estas obras es la demostración del protagonismo que la mujer holandesa tenía en el gobierno del hogar. La casa era su dominio.

Artistas como Pieter de Hooch (1629-1684) o Emmanuel de Witte (ca. 1617-1691)²⁶ las retratan en estos interiores llevando a cabo sus tareas diarias con un gusto por el detalle en la descripción de figuras y objetos que no deja de sorprender. Sus pinceles conceden el mismo esfuerzo en la interpretación de los individuos, como del ambiente doméstico que les rodea. Jan Vermeer (1632-75), en cambio, se concentra en la persona para otorgar al espacio un papel, en principio, menos relevante. De todos modos, en su obra la luz y el tiempo son quienes custodian a sus personajes. En sus lienzos vemos como la casa se ha convertido en un contexto apacible para los actos privados y los momentos personales más íntimos.

Tras la rigidez impuesta por la monarquía del Antiguo Régimen de Luis XIV, los aristócratas franceses de las primeras décadas del siglo XVIII descubrieron los placeres de una vida de lujo. El hedonismo que impregnó la cultura del Rococó tuvo su eco en los interiores domésticos donde se recreó una atmósfera complaciente acorde con ese nuevo espíritu inclinado tan concienzudamente al deleite y al disfrute. Esta actitud, tan propensa al goce de la existencia sin molestas limitaciones, pobló los interiores de un sentido del confort y de la intimidad sin precedentes. Durante el período de la Regencia, la corte se trasladó de Versalles a París. Una vez instalados de nuevo en la ciudad, los aristócratas se dieron cuenta de que no sólo debían volver a poner a punto sus casas, sino que necesitaban también una reforma que siguiera el signo de

los nuevos tiempos: *En un principio los hôtels son planificados [...] con exacta simetría y repitiendo las ideas barrocas; pero incluso en los que se edificaron en primer lugar podemos observar que las proporciones comienzan a ser más ligeras, la atmósfera más privada, las habitaciones adaptadas al espíritu de conversación de los salones.*²⁷

El Rococó fue el primer estilo que se elaboró exclusivamente para el interior y no para el exterior, como un siglo después sucedería con el Modernismo, con el que tiene tan estrecha relación.²⁸ Ahora la composición del exterior de las casas sigue el vocabulario clasicista de la época anterior y se establece una ornamentación para los interiores más adaptada a las nuevas costumbres y modas del gusto de la aristocracia. Esta diferenciación permitió la evolución del confort doméstico y, a la larga, permitió los cambios que se derivarían de ella.

Las transformaciones que se produjeron en la distribución de espacios lo explicó Jacques François Blondel (1705-1774), que se convirtió en uno de los arquitectos más influyentes de la época. Él era un seguidor de la afirmación de Vitrubio sobre la disciplina a la hora de mencionar aquellas cualidades que contribuirían a su éxito: comodidad, firmeza y agrado.²⁹ Dividió el espacio de la vivienda en tres tipos de apartamentos (conjunto de habitaciones destinado a una función determinada): el de respeto (*appartement de parade*), de recepción (*appartement de société*) y de comodidad (*de commodité*).³⁰

Este último apartamento reunía aquellos espacios donde la familia podía disfrutar de un mayor grado de intimidad con algunos de sus allegados. Esa búsqueda de la comodidad en la arquitectura de interiores se adapta lo que Blondel denomina la ley de la *convenance*, que

consiste básicamente en desarrollar unos espacios que, en disposición en planta, dimensiones y ornamentación, se ajusten lo mejor posible a la función que la habitación ha de cumplir.³¹

Muchas veces se ha dicho que el Rococó es un estilo femenino por el refinamiento delicado y por la elegancia de sus interiores, pero también por un cierto goce del capricho y lo pintoresco. Ahora bien, si los interiores y los muebles hacían gala de una sensibilidad diferente era también porque las mujeres ocupaban un lugar importante dentro de la vida social de la aristocracia francesa del Setecientos. Estas damas se erigieron como árbitros de las costumbres. Su presencia se manifestó de muchas maneras, pero tuvo consecuencias en el modo en que se vivía el espacio doméstico: de un modo más personal y relajado.

Donde más se dejó sentir su influencia fue en los muebles para sentarse y recostarse; algunos de ellos fueron creados especialmente para ellas: los brazos se retiraron y los asientos se hicieron más amplios para que cupieran sus anchos vestidos y los respaldos se regularon para que sus pelucas no se estropearan.³² Las mujeres de la clase alta contribuyeron, asimismo, a la evolución de los muebles, pues entonces era frecuente que se involucraran en el diseño de la decoración y del mobiliario. En todos ellos sorprende la extraordinaria imaginación desplegada en la composición de sus modelos, el número de creaciones, lo bien que se adaptaban a las distintas funciones que habían de cumplir y la confortabilidad que despiden con tan sólo mirarlos.

Estos muebles eran tan hermosos que a veces olvidamos su gran logro: que eran, a su vez, extraordinariamente cómodos. El diván, el

canapé, la *chaise longue*, el *lit à trois dossiers*, el sillón llamado *bergère* o ese particular sofá conocido como *veilleuse*, entre otros muchos, estaban hechos para sentarse y, ante todo, para estar a gusto en ellos.³³ Esa evolución en el mobiliario sostenedor es producto de unas nuevas costumbres que entienden que la voluptuosidad es el motor principal de la existencia diaria. Se vive para disfrutar cada momento, para regalarse un instante de placer.

Esto es algo que se traduce también en la arquitectura de interiores y en la ornamentación del envoltorio arquitectónico que tiende a crear un entorno ideal en el que debían transcurrir las apacibles horas de la aristocracia del XVIII. La riqueza de los materiales empleados, la delicadeza de los juegos de color, la calidez de las *boiseries* y los tejidos, el encanto que destilan las pinturas y la “molicie” de sus asientos, dieron forma, como no volvería hacerse después, al escenario perfecto para la expresión máxima del placer.

Hay otro aspecto esencial en la composición de interiores rococó: la perfecta simbiosis entre la ornamentación de la estancia y el mobiliario que la acompañaba. Era habitual que los paneles de madera o las molduras que decoraban las paredes tuvieran en cuenta el perfil del respaldo de los asientos y de otras piezas que se disponían en ellas, de manera que se adaptaran unos a otros perfectamente. Así puede contemplarse en la escena galante titulada *La declaración de amor* de Jean-François de Troy (1679-1752).³⁴ En ella, no sólo el marco de rocalla de la pintura decorativa que adorna el muro, si no también la moldura que lo recorre, acoge el sofá donde se sientan los protagonistas y el pedestal situado a su derecha. Esta unidad compositiva es uno de los rasgos formales de este estilo de interior y uno de los más significativos.

Al tiempo que se configuraban estas atmósferas de lujo donde la aristocracia desplegaba su vida relajada, el arte francés del XVIII comenzaba a representar otros ambientes en los que se mostraba una domesticidad que nada tenía que ver con la que se ponía de manifiesto en los elegantes palacios. Ahora los interiores son más modestos, aunque tan pulcros como los holandeses; en ellos, madres laboriosas cuidan de sus hogares o de sus pequeños, a los que alimenta o alecciona. En estas obras se crea un contrapunto del espacio doméstico que nada tiene que ver con la opulencia del Rococó aristocrático. En ellos se pretendía consolidar la imagen que de la vida familiar defendía la clase burguesa.

Jean Siméon Chardin (1699-1779) destacó también en la pintura de género, donde reflejó estos ambientes con composiciones de gran simplicidad, aunque cargadas de una extraordinaria sabiduría pictórica. Una de las más conocidas será *La bendición*, presentada a la Salón de 1740 y donada por el pintor al rey Luis XV.³⁵ En esta obra aparece una madre que enseña a sus hijos a bendecir los alimentos. Los personajes, vestidos con austeridad, se sitúan en torno a una mesa cubierta con un mantel blanco lista para comer; ella dirige la atención hacia su hijo pequeño quien, sentado en una pequeña silla de madera y enea, une sus manos siguiendo las instrucciones de su progenitora. La sala en la que se encuentran pertenece a la clase media por la austeridad de su mobiliario, del que sobresalen, quizás, las sillas tapizadas. Las paredes carecen de adornos, tan solo un estante donde se disponen ordenadamente algunos objetos en los que se recrea el pintor, como hiciera tantas veces con sus espléndidos bodegones. La escena despide una sencillez y placidez hogareña, completamente alejada de los excesos aristocráticos, que encandiló al mismísimo Diderot.

Chardin encarna en su pintura una representación de lo doméstico y de los valores familiares que muy fácilmente habrían firmado los burgueses del siglo XIX.³⁶ No en vano fue entonces cuando esta clase vio su posición fuertemente consolidada en la sociedad como consecuencia del impulso económico que vivieron algunos países. La alta burguesía comenzó a marcar las pautas de comportamiento, por ello cuidaron mucho la imagen pública que proporcionaban. Intentaron a toda costa distanciarse de la aristocracia derrochadora y disoluta. La virtud y la respetabilidad se convirtieron en sus tarjetas de visita.

En este momento la institución del matrimonio se vio respetada, de hecho nunca lo estuvo tanto como entonces. Puesto que muchas familias habían conseguido grandes fortunas gracias al momento económico vigente, la institución matrimonial era un mecanismo para asegurarla a través de unos herederos legítimos. Eso hizo que no sólo se revalorizara la institución, sino que además, para protegerla, se le impusieran unos rígidos códigos de comportamiento.

Las muchachas burguesas eran educadas con el único objetivo de contraer matrimonio. Una vez alcanzada esa meta, debían convertirse en lo que toda la sociedad esperaba de ellas: que fueran unas buenas esposas, lo que en el siglo XIX se calificó como el ángel del hogar. Ahora sus obligaciones serán: obedecer al esposo, guiar y educar a sus hijos y cuidar de la integridad del hogar, tanto física como moralmente. Ellas se convierten en el Ochocientos en las reinas de su casa y la controlan, sólo en apariencia. Bajo su cargo está la economía doméstica y también la decoración. La vivienda se convierte en un reino femenino.³⁷

Tal y como describen los manuales normativos de la época en sus manos recae, asimismo, hasta el más mínimo detalle de la ornamentación del mobiliario que debe acompañar en perfecta conjunción la vida cotidiana en el hogar. En la distribución del XIX están perfectamente codificados los espacios: los de representación y los íntimos, los femeninos y los masculinos. Pero en todos ellos y en la casa en su conjunto ha de primar la idea de que se trata de un refugio donde se protege a la familia frente a las agresiones exteriores.

En la casa decimonónica se genera así una atmósfera de protección, de santuario familiar cuya guardiana, como si de una esfinge egipcia se tratara, es la esposa y madre. Bajo ella reside la responsabilidad de mantener íntegros el honor y la respetabilidad de la familia y de crear un oasis de paz donde el marido pueda cobijarse después de trabajar durante el día en el exterior. El interior decimonónico no pierde ni un ápice del sentido de la comodidad que se había desplegado en el siglo XVIII, pero, al menos durante unas décadas, se desenvuelve en un ambiente cerrado en el que los cortinajes que cubren puertas y ventanas dejan el ámbito público atrás. Es propio de la vivienda de la época, sobre todo a partir de mediados de siglo, de cierta tendencia al eclecticismo y un llamativo abarrotamiento de los espacios.³⁸

La pintura del Ochocientos exhibe habitaciones convertidas en escenarios de este paraíso doméstico protagonizado por la mujer, sobre todo en países donde el hogar tiene un aprecio especial.³⁹ En los cuadros de género o *narrativos*, los artistas siguen afanándose por representar escenas de la vida cotidiana de diferentes clases sociales, a veces con un detallismo pictórico exhaustivo. En estos casos, las obras se convierten en un documento

insustituible de costumbres de la época, así como del modo en que sus casas estaban decoradas.

En el lienzo de Seymour John Guy (1824-1910), titulado *Going to the opera* (1874), aparece la próspera familia Vanderbilt esperando el carruaje para acudir al teatro. Es inevitable, al contemplarlo, deleitarse en los retratos y en los detalles que ornamentan el salón, así como es imposible no percibir la influencia que arte y fotografía establecieron entre sí.⁴⁰ Por otra parte, en un momento en que la jerarquía tradicional de géneros empieza a resquebrajarse y en que aquellos considerados más secundarios atraen la atención de artistas y público, la casa empieza a ser considerada por sí misma como un objeto susceptible de ser representado en un cuadro. De este modo se consolida la pintura de interiores.

El tema en este caso deja de necesitar, como le había sucedido también al paisaje, una justificación en forma de figura humana. La mera descripción del espacio, su ornamentación y sus objetos era suficiente para adquirir la categoría de arte. De la misma manera que se realizaron reportajes fotográficos en los que aparecían inmortalizadas las habitaciones de una casa de postín, no fueron pocos los propietarios orgullosos que solicitaron a artistas especializados un "retrato" de su hogar. Los motivos de este encargo podían ir desde el recuerdo familiar hasta el deseo de ostentación de una vivienda que había de poner de manifiesto el poder adquisitivo y social del dueño.

Otros artistas utilizaron la representación de estos interiores como medio de expresión creativa o de indagación técnica, o quizás como ejercicio de pura introspección. Cuando las estancias empezaron a abandonar sus pesados

cortinajes, el aire y los rayos del sol comenzaron a entrar en ellas. Así sucedió en los países del norte de Europa, donde sus vanos se cubrían con visillos o con cortinas de delicados tejidos para dejar entrar una luz que se les mostraba pertinazmente esquiva durante buena parte del año.⁴¹ Ésta podía crear efectos en estos refugios domésticos que cautivaron los pinceles de algunos pintores, como sería el caso de Adolf von Menzel (1815-1905) en *La habitación del balcón*, de 1845.⁴² En el rincón de una estancia se abre un amplio balcón cubierto por unas sutiles cortinas. Estas parecen agitarse por la acción del viento y produce juegos de luces y sombras trasladados a la tela con una pincelada ágil y esquemática. La aparente banalidad de la escena se ve compensada con creces por la originalidad del enfoque compositivo y por una factura que recuerda al arte de unas décadas después.

Del mismo modo que los pintores del paisaje de la realidad abandonaron la naturaleza imponente o desatada de los románticos para descubrir la simplicidad de un recodo en el camino, hubo retratistas de interiores que se deleitaron en la representación de fragmentos domésticos, de rincones que habrían pasado fácilmente desapercibidos. Su mirada artística es capaz de descubrir en ellos la belleza y la profundidad del objeto cotidiano.

Los cuadros de Vilhelm Hammershoi (1864-1916) recuerdan a la quietud *veermeriana*, pero en su caso parecen alejarse de la apacible existencia expresada por el pintor de Delft para adentrarse en los secretos que el universo doméstico puede llegar a encerrar. A veces sus obras se pueblan también con alguna figura femenina, pero no reflejan ese perfil amable y familiar de otras mujeres del arte del siglo XIX. Las suyas son la imagen viva de la soledad y el

aislamiento; son seres anónimos en salas vacías, no ya de objetos, sino de la existencia misma.⁴³

No deja de sorprender que cuando en el siglo XX los arquitectos *purificaron* los interiores de objetos accesorios, cuando limpiaron sus paredes para hacerlas blancas, abrieron grandes vanos y amplios espacios y cuando para algunos el *menos fue más*, ciertos artistas se empeñaron en retratar atmósferas de profunda oscuridad en sus ambientes domésticos. Y por oscuridad entiendo aquella que afecta al espíritu, una penumbra emocional, siniestra y miserable.

Cuando me vienen a la memoria piezas contemporáneas, me asaltan imágenes en las que aparecen individuos encerrados en habitaciones tan vacías como su propio interior, siguiendo la estela de Hammershoi y de tantos otros, aunque sumiéndose en simas más profundas. Sus protagonistas son seres que se apagan entre cuatro paredes día a día, que enmudecen, que sienten la incomunicación a pesar de que sus ventanas se abren a la luz y al exterior, que son conscientes de su fragilidad y de una existencia compleja y agotadora.

El hogar deja de ser un lugar apacible para convertirse en el escenario de la soledad y de la muerte. De repente, nos asaltan las obras de Edvard Munch (1863-1944) o, salvando las distancias, las de Edward Hopper (1882-1968). Comparad las mujeres que habitaban los interiores de Carl Larsson con los seres solitarios que recrea el mismo Hopper. ¿Alguien recuerda una imagen más inquietante que *El cuarto* de Balthus (1908-2001)?⁴⁴ No siempre fue así, por supuesto. Como sería inexacto e injusto pensar que esta visión solo estuvo presente en el siglo pasado. También el

hogar se revistió de los matices más siniestros en otras épocas; basta echar un vistazo a Johann Heinrich Füssli (1741-1825). Los espacios que habitamos se convierten cada día en un teatro donde transcurre la existencia y, por tanto, el lugar donde creamos nuestros paraísos y nuestros infiernos particulares. Son, después de todo, el reflejo de nosotros mismos o de lo que creemos ser, luces y sombras del espíritu que arrostramos, así: *La decoración pasa a ser algo más que un simple espejo del alma; es más bien un cumplimiento del alma o, si queremos seguir con la metáfora del espejo un juego de espejos que abre infinitas perspectivas*.⁴⁵

NOTAS

1. Este texto surge a partir de la conferencia impartida en el Workshop Internacional *Atmospheres*, dirigido por el Prof. Dr. Guillermo Guimaraens. 3-7 mayo 2010.
2. "La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico". BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, ed. 1998, p. 79.
3. PRAZ, Mario. *An Illustrated History of Interior Decoration. From Pompeii to Art Nouveau*. London: Thames & Hudson, 1981, pp. 21-24.
4. Algo similar había insinuado P. Thornton al tratar el tema de la alianza entre el arquitecto y el decorador. Thornton defiende la idea de que algunos de los interiores más interesantes han surgido de esta fructífera relación. THORNTON, Peter. *Authentic Decor. The Domestic Interior. 1620-1920*. London: Crescent Books, 1993, p. 12.
5. REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María, p. 31.
6. RYBCZYNSKI, Witold. *La casa. Historia de una idea*. Madrid: Nerea, 1986, p. 32.
7. MUTHESIUS, Stefan. *The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior*. London: Thames & Hudson, 2009, pp. 16-17.
8. De entre los aspectos más valorados en torno a la idea del confort en el hogar uno de los más valorados es el de la temperatura. La conquista del calor en los hogares ha sido una búsqueda constante a lo largo de los siglos. *Ibidem*, p. 17.
9. PRAZ, Mario, *Op. Cit.*, 1981, p. 53.
10. RYBCZYNSKI, Witold, *Op. Cit.*, 1986, p. 32.
11. DE FUSCO, Renato. *Storia dell'arredamento*. Vol. 1. Torino: UTET, 1985, p. 18.
12. Las miniaturas de este Libro de Horas fueron realizadas en el siglo XV por los hermanos Limbourg. Esta en concreto se atribuye a Johan. Musée Condé. Chantilly. Francia.
13. El carácter provisional de este tipo de expositor iría evolucionando para convertirse en un aparador con una serie de anaqueles y rematado, en ocasiones, incluso con un dosel, como se puede apreciar en la miniatura del siglo XV del *Banquete del matrimonio de Renaud de Montauban y Clarisse*, obra de Loyset Liedet. Tiene su origen en el *abacus* del triclinio de la domus romana y será característico en Francia. Llegará también a nuestro país, como puede contemplarse en una de las tablas del Retablo de San Joan Baptista de Pere García de Benavarri (ca. 1470). También aparece mencionado en el *Tirant lo Blanch* de Ausias March como el *tinell*. PIERA, Mónica; MESTRES, Albert. *El mueble en Cataluña. El espacio doméstico del Gótico al Modernismo*. Manresa: Fundació Caixa de Manresa, Angle Editorial, 1999, pp. 34, 37, 39.
14. RYBCZYNSKI, Witold, *Op. Cit.*, 1986, pp. 45-46.
15. Así sucede, por ejemplo con el espléndido *Retrato de Dama*, atribuido a Davide Ghirlandaio. Cominezos del siglo XVI. Gemäldegalerie. Berlín. DENNIS, Flora, "Representing the Domestic Interior in Fifteenth-and Sixteenth-Century Italy: from the Birth of the Virgin to palaces of cheese". En: AYNLEY, Jeremy; GRANT, Charlotte. *Imagined Interiors: Representing Domestic Interior since the Renaissance*. London: V & A Publications, 2006, p. 26.
16. DE LA RONCIÈRE, Charles. "La vida privada de los notables toscanos en el umbral del Renacimiento". En: DUBY, George. *Historia de la vida privada. Poder privado y poder público en la Europa Feudal*. Vol. 3. Madrid: Taurus, 1991, p. 216.

17. *Ibidem*.
18. Ca. 1474-1475. Óleo sobre tabla. 45.7 × 36.2 cm. National Gallery. Londres.
19. 1438. Óleo sobre tabla. 101 × 47 cm. Museo del Prado. Madrid.
20. BÉJAR, Helena. *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*. Madrid: Alianza Universidad, 1995, pp. 168-169.
21. Así la define RYBCZYNSKI, Witold, *Op. Cit.*, 1986, pp. 61-84.
22. LOUGHMAN, John. "Between Reality and Artful Fiction: the representation of the domestic interior in Seventeenth-Century Dutch art". En: AYNLEY, Jeremy; GRANT, Charlotte, 2006 (15), pp. 72-73.
23. Entre el siglo XVI y el XIX existieron miles de pintores en esta región. Produjeron alrededor de diez millones de pinturas de las que se estima que se conoce tan sólo el uno por cien. LANDERS, Judith. *The Making of Home. The 500-year story of how our houses became homes*. London: Atlantic Books [versión Kindle], 2014, pos. 275, 436.
24. AYNLEY, Jeremy; GRANT, Charlotte, *Op. Cit.*, 2006, pp. 90-97. También en LANDERS, Judith, *Op. Cit.*, 2014, pp. 234 y ss.
25. Con todo, había también viviendas en la que sus dueños vivían rodeados de ciertos lujos, como puede contemplarse en la obra de Pieter de Hooch, *Retrato de familia tocando música*. 1663. Óleo sobre lienzo. 100 × 119 cm. The Cleveland Museum of Art.
26. De Witte, pintor de perspectivas, tiene una conocida obra en la que se combinan todos los elementos del género: *Interior de una mujer tocando un virginal*. c. 1660. Óleo sobre lienzo. 77.5 × 104.5 cm. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.
27. SEOANE, Julio. *La política moral del Rococó. Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000, p. 26.
28. ESCRITT, Stephen. *Art Nouveau*. London: Phaidon, 2000, pp. 21-26.
29. RYBCZYNSKI, Witold, *Op. Cit.*, 1986, p. 99.
30. SCOTT, Kathie. *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century*. Paris. New Haven & London: Yale University Press, 1995, pp. 104-109.
31. "each room be located according to its purpose and according to the nature of the building, and that it have a shape an proportion relative to its function; the residence of a particulier should not, accordingly, be distributed in the same way as the Palace of a Sovereign...". BLONDEL, J. F. (1752-56), *L'Architecture françoise*. 4 vols. París, p. 26. En: *Ibidem*, p. 104.
32. Jean-François De Troy, *Leyendo a Molière*. 1728. Óleo sobre lienzo. 72.4 × 90.8 cm.
33. DE FUSCO, Renato, *Op. Cit.*, 1985, pp. 262-266.
34. Óleo sobre lienzo. 65.1 × 53.3 cm. Wrightman Collection. Características similares se aprecian en la tela del mismo autor: *Una dama atando un lazo a la espada de un caballero*. Ca. 1764. Óleo sobre lienzo. 64.77 × 45.72 cm. The Nelson-Atkins Museum of Art. Kansas City. Missouri. Una obra que exhibe, además, esa segunda lectura tan propia de la época.
35. En esta obra, Chardin reinterpreta un tema que era habitual en la pintura holandesa del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. 49 × 38 cm. Museo del Louvre.
36. No puede extrañar que el descubrimiento de este artista tuviera lugar precisamente en ese momento. ROSENBERG, Pierre (1999), *Chardin*. Catálogo de exposición. Paris: Réunion des musées nationaux, 1999, p. 247.
37. Entre otros, sobre estos temas, ARNAUD-DUC, Nicole, "Las contradicciones del derecho". En: DUBY, George; PERROT, Michelle, ed. *Historia de las mujeres. Siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1993, pp. 107-148. DE LA CUESTA MARINA, Cristina. "Esposa virtuosa y mujer mantenida: dos visiones contrapuestas de la mujer a través del arte victoriano". En: SAURET GUERRERO, Teresa; QUILES FAZ, Amparo, ed. *Luchas de Género en la Historia a través de la imagen. Ponencias y Comunicaciones*. Volumen II, Actas. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2000, pp. 55-72. Son numerosos en este momento la publicación en Europa y en América de revistas y textos destinados a ayudar a las damas a cuidar de la economía doméstica y de la ornamentación de sus hogares.
38. Como puede constatarse en: LASDUN, Susan. *Victorians at home*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1981; GERE, Charlotte. *Nineteenth-Century Decoration. The Art*

of *Interior*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1989.

39. Así sucede con frecuencia en el mundo anglosajón o francés. Son menos habituales, por ejemplo en el ámbito español.

40. Biltmore Estate Collection. Asheville. North Carolina.

41. Así puede contemplarse en la obra del pintor sueco Carl Larsson (1853-1919). THORNTON, Peter, *Authentic Decor. The Domestic Interior 1620-1920*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1993, p. 348.

42. Óleo sobre lienzo. 58 x 47 cm. Alte Nationalgalerie. Berlín.

43. Una soledad que es casi un encierro que puede llevar a la locura. Un buen ejemplo de interior opresivo del Ochocientos es *La mujer de Claude* de Francesco Mosso, 1877. Óleo sobre lienzo. 201 x 151 cm. Aunque el subtítulo de la obra es *La adúltera*, al contemplarlo no se puede dejar de recordar el espléndido cuento de Charlotte Perkins, *El empapelado amarillo* (1898).

44. (1952-1954). Óleo sobre lienzo. 270.5 x 335 cm. Colección privada.

45. PRAZ, Mario. *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*. Milán, 1964, p. 22. En: MAURIÈS, Patrick. *Alexandre Serebriakoff. Retratista de interiores*. Milán: Franco Maria Ricci, 1996, p. 18.



La nave de la fábrica Devís/Macosa

Una aproximación a la arquitectura industrial valenciana

Vicente García Ros, Antonio Gómez Gil y Laura Martínez-Andreu Martínez (UPV)

Una aproximación válida al concepto de arquitectura industrial es el que nos proporciona Félix Cardellach: *“Arquitectura industrial es aquella que tiene una finalidad distinta a la monumental, una finalidad explorativa, industrial”,* definición que el mismo autor completa con esta otra: *“Si la arquitectura monumental es la pétrea manifestación de las Bellas Artes, la industrial es la viva y actual expresión del comercio, manifestada en hierro y demás materiales fabricados”*.¹ Más ampliamente, Maurice Dumas la define como *“aquella que emplea los materiales preparados por una tecnología avanzada pero ésta no tiene que ser forzosamente un edificio de uso industrial”*.²

Podemos definir, de entrada, que la arquitectura industrial es la que tiene su fundamento en unas necesidades socio-económicas, englobando a todos aquellos edificios construidos o adaptados a la producción industrial, cualquiera que sea su rama de producción, textil, química, metalúrgica, alimentaria, agrícola, papelera, tabacalera, naval... así como todo lo referido a la extracción de materias primas. A su vez, la arquitectura industrial no comprende sólo la arquitectura de edificios de uso genuinamente

industrial, sino también la de aquellos edificios que son concebidos con unos modelos de pensamiento derivados de la era mecánica que, lógicamente, vinieron íntimamente relacionados con la aparición en el mercado de nuevos materiales servidos por la propia industria, y con la aparición de nuevas tipologías arquitectónicas surgidas como resultado de las nuevas necesidades de la sociedad industrial (mercados, mataderos, estaciones, hangares, tinglados portuarios, naves fabriles, etc.)

Parámetros de la arquitectura industrial

Si hubiera que determinar aquellas características inherentes a la arquitectura industrial que hacen de ella un sujeto propio de estudio, éstos se sintetizarían en tres rasgos identificativos:

a) *Racionalidad, sinceridad y transparencia.* Toda nave fabril y, en general, cualquier arquitectura industrial, es producto de una mentalidad y una actividad racional y científica, y por lo tanto analítica, mecanicista y causal. Así se organizó el mercado y se organizó gran parte de la construcción. A este tipo de construcción

podemos llamarle *arquitectura industrial*. En ella, su mecanismo de funcionamiento y su distribución son transparentes, y en todo momento su complejidad puede reducirse a la sencillez de sus elementos constructivos. El material debe mostrarse sincero en su estricta calidad y características. En ella, también, se debe determinar la forma sincera y el volumen correcto que a su vez dará como resultado una arquitectura justa y bella. De hecho es en las fábricas y en las nuevas tipologías arquitectónicas de la *era de la máquina* donde las estructuras de hierro se dejan a la vista. Lo mismo ocurrirá después con el hormigón armado.

b) *Funcionalidad*. El término *funcionalismo* ha tenido una gran variedad de interpretaciones que se prolongan en el tiempo y varían según las épocas y autores. De Zurko observa que “*la concepción racional del arte es, en gran medida, responsable de la teoría funcionalista [...] ella exigió claridad y simplicidad*”.³ De hecho, el racionalismo cartesiano, especialmente a partir del XVIII, con su fe en los principios, las reglas y el método, abrió las puertas al principio del funcionalismo. Con la mecanización aparecen múltiples tipos de edificios que responden a las nuevas necesidades de la industria y de la sociedad, entre ellos distintos tipos fabriles, según su sector productivo, pero también invernaderos o palacios de cristal, estaciones de ferrocarril, hangares de aviación, mercados, pabellones para exposiciones, mataderos, galerías comerciales, etc. Toda construcción industrial se funda siempre sobre la existencia de necesidades y posibilidades socioeconómicas. Un edificio industrial se construye para una misión bien precisa, misión que debe cumplir de la forma más adecuada. El nuevo criterio es ahora la funcionalidad. La forma y el volumen del edificio están al servicio de la función que el edificio debe asumir, de la

maquinaria que debe acoger y de la organización de la producción que tenga que establecer.

c) *Prefabricación*. Otro de los conceptos esenciales de la arquitectura desde finales del siglo XVIII es el de *prefabricación*. Este concepto es claramente hijo de la revolución industrial y tiene el mismo origen que el uso de piezas intercambiables en la producción de artefactos o máquinas. El pensamiento economicista, que trata de buscar una solución más fácil, rápida y eficaz, se refleja en todos los elementos prefabricados. La fabricación en serie hace posible y acelera su preparación, y éste es el argumento esencial del inicio de la uniformidad. En el siglo XIX el material idóneo para la nueva arquitectura prefabricada fue el hierro pues, si bien ésta ya se había iniciado en la producción masiva de ladrillos y otros elementos, el hierro empezó a reemplazar a la madera y a la piedra como consecuencia de la producción masiva y sus nuevos métodos de obtención.

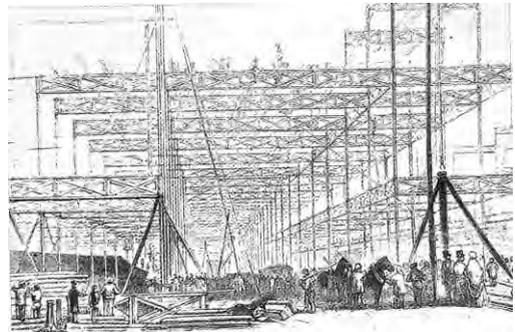
El primer empleo sistemático del hierro para sustituir a la piedra y al ladrillo en la construcción se inició antes de 1780 con los primeros puentes ingleses, y durante sesenta y cinco años la fundición fue utilizada para obtener perfiles suficientemente grandes como para cerrar estructuras de gran luz. Sabemos que las primeras estructuras de hierro empezaron a utilizarse en la construcción de fábricas textiles hacia 1792, siendo la primera de ellas la hilatura de algodón de Derby. De este período la contribución más importante es la de Boulton y Watt al introducir una viga en forma de T invertida. A partir de 1830 ya están difundidas en Inglaterra y Europa occidental las estructuras de hierro con cerramientos de obra al exterior que enmascaran la estructura interna. Pocos años después la construcción de

raíles de ferrocarril condujo a la fabricación en serie de viguetas de hierro en doble T para forjados. Es a partir de estas innovaciones cuando se puede hablar ya de “construcción prefabricada”. Todo ello creó un nuevo campo científico que llevó a estudiar resistencias y numerosas variantes de vigas y cerchas, proporcionando a la arquitectura nuevos conceptos de proporción y espacio. Estos nuevos elementos prefabricados constituirán la base estructural de gran parte de la interesante y variada arquitectura del hierro del XIX. En este sentido, el uso de materiales prefabricados tendrá consecuencias en el cambio de lenguaje arquitectónico, en la ruptura con las proporciones tradicionales (al poder cubrir ahora luces antes insospechadas), en la posibilidad de ampliación, etc.

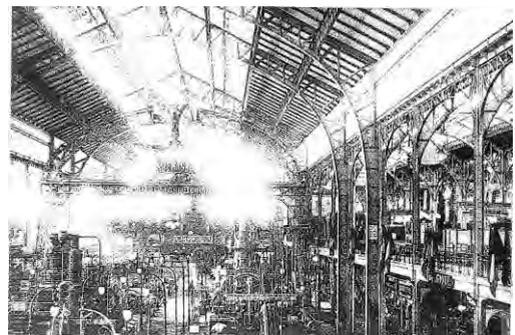
El edificio que siempre se cita como clave en la historia de la arquitectura industrial es el *Crystal Palace* de J. Paxton, que fue sede de la Exposición Universal de Londres de 1851 (fig. 1). En él se reúnen tanto el principio de prefabricación como el de *kit*, es decir, el de una estructura con posibilidad de montarse y desmontarse. Se trataba de un verdadero *assemblage*, un conjunto impresionante de elementos seriados con un planteamiento racional en cuanto a proceso de fabricación, transporte y montaje. Frampton⁴ lo describe como un sistema modular a partir de una dimensión de 2,44 m. montado según una jerarquía de luces estructurales que variaban desde 7,31 hasta 21,95 m. Su realización, que apenas requirió cuatro meses, fue solo una cuestión de producción en serie y montaje sistemático. El concepto de *kit* se refleja en el hecho de que fue desmontado y vuelto a montar en Sydenham entre 1852-54, subsistiendo allí hasta su incendio y destrucción definitiva en 1937. El Palacio de Cristal será, a lo largo de la historia, el que

refleje en mayor medida no solo el concepto de prefabricación y *kit* en arquitectura sino el icono de un sistema global de aplicación de los nuevos materiales seriados de la industria, su organización y su proceso de construcción.

La posibilidad de crear una arquitectura de fácil ensamblaje, durable, económica, resistente al fuego, adaptable al *estilo* pertinente y con posibilidades de ser desmontada y vuelta a montar tiene otro ejemplo singular en la construcción de la *Galería de las Máquinas* para la Exposición Universal de París de 1889, de Dutert y Contamin (fig. 2). De hecho, una de las naves laterales de este enorme hangar fue comprada, desmontada y montada de nuevo en Grenoble para ubicar allí un taller de la empresa Bouchayer et Viallet.



1. El *Crystal Palace* en fase de montaje, Londres, 1851.



2. La *Galería de las Máquinas* en la Exposición Universal de 1889, París.

Una arquitectura estandarizada

Las nociones de seriación, prefabricación y ensamblaje de la arquitectura decimonónica, unidos a las arquitecturas *de catálogo* de la misma época, presuponen una arquitectura estándar cuyo principio de facilidad y economía era la base de su ejecución. Estos modelos eran difundidos por todo el mundo por arquitectos muchas veces anónimos.

Pero la arquitectura estándar del siglo XIX y principios del XX no será necesariamente de catálogo, ni su material necesariamente el hierro, sino que puede incluir, y de hecho lo hizo en muchos casos, la mampostería y el ladrillo. Un modelo estándar servirá para abastecer las necesidades de la construcción, economizando en tiempo y costes: tiempo de proyectar elementos singulares y coste de abarcar un gran espectro de materiales. Se organiza así un sistema y proceso de construcción *global*, donde se normalizan materiales y técnicas, se unifica la dirección y se especializa la mano de obra. El campo de difusión de la arquitectura estándar fue muy amplio: evidentemente tuvo su ámbito de desarrollo en las estaciones de ferrocarril o en los tinglados portuarios (fig. 3), cuyos proyectos se realizaban en los gabinetes de arquitectura e ingeniería con criterios de rapidez de proyecto y economía en la realización.

Otro campo de experimentación de la arquitectura estándar fue el de las viviendas para obreros, que en España eran promovidas muchas veces por Asociaciones de caridad.⁵ El nacimiento de barrios obreros fue uno de los debates más polémicos del siglo XIX desde las propuestas utópicas de Owen, y sus resultados prácticos fueron claramente introducidos dentro de los conceptos de la normalización y



3. Tinglados portuarios de Valencia.

la estandarización. Aunque el tema de la casa obrera tiene connotaciones políticas y sociales, el debate giró preferentemente en torno a las cuestiones técnicas y proyectuales. Pero el objetivo que planeaban todas las soluciones propuestas se circunscribía al problema de delimitar el área urbana utilizada por el obrero y al problema de la tipología edilicia que diera un servicio adecuado y respondiera a la exigencia de calidad a bajo costo. El objetivo técnico venía reabsorbido por aquella filantropía decidida a garantizar casa y servicios colectivos a una clase social que participaba en el proceso de la industrialización.

Este planteamiento aparece en Valencia en 1902 con la fundación de la *Sociedad Constructora de Casas para Obreros*, cuya responsabilidad técnica estaba a cargo del arquitecto Joaquín M^a Belda y de la dirección de obras se ocupaban Antonio Martorell y Luis Ferreres.⁶ Ninguno de los grupos de viviendas levantados por la Sociedad refleja los lenguajes burgueses en boga en aquel momento (principios del siglo XX), lo que no quita nada

a su condición de arquitectura *avanzada*. El aspecto exterior de estas casas para obreros era en algunos casos semejante a los testereros de nuestra nave, consistiendo en una modulación constante de ladrillo y mampostería con (o sin) recercado de huecos, lo que por otra parte las hizo rápidamente obsoletas. Un referente de los cerramientos de la nave Devís/Macosa se puede encontrar en el grupo “San Juan de Ribera” de la calle General Pando de Valencia (fig. 4) más como solución constructiva que compositiva. De las 47 viviendas del grupo construidas en 1902 sólo quedan hoy en día 16. Sus autores fueron Martorell y Ferreres, quienes optaron por un alzado similar al de los edificios del Matadero Municipal.⁷ Quedaba así codificada una solución que, con muchas variantes, se aplicará durante las dos décadas siguientes a tipologías no solo residenciales sino también industriales, en virtud de su fácil adaptabilidad a los criterios de seriación y repetición. De ese modo la arquitectura industrial encontrará en el ámbito de la vivienda obrera un amplio campo de experimentación con el que resolver de manera económica el problema del cerramiento de la fachada fabril.

Las primeras naves industriales valencianas y los talleres Devís

La génesis del nuevo edificio-fábrica del XIX viene determinada por una serie de innovaciones técnicas capaces por un lado de explotar al máximo sus potencialidades productivas y, por otro, de atender a la demanda de un mercado en continuo crecimiento. Si el siglo XIX fue el de las innovaciones técnicas, en esa época irrumpen el principio del motor único, ya fuese con rueda hidráulica o máquina de vapor, así como las innovaciones tecnológicas debidas al uso del hierro en la construcción.⁸

El primer sector industrial en acoger este nuevo principio fue el textil. La tipología de esta nueva fábrica presentaba esencialmente una planta rectangular alargada y estrecha (determinada tanto por las dimensiones de las máquinas que debía acoger en su interior como por la necesidad de iluminarla uniformemente distribuyendo sus vanos sobre los lados largos). Al parecer, el primer edificio valenciano que reunía esas características fue la antigua fábrica de hilado de Vinalesa, de gran interés para nuestra historia local pues se trataba del primer ejemplo de fábrica protoindustrial en la Comunidad valenciana. Creada en 1770 por J. Lapayese, el edificio fue realizado a través de un programa completo en cadena donde se realizaban todas las operaciones necesarias para la elaboración de la seda. Tenía una única fuente de energía, que estaba instalada en la acequia de Moncada.

La introducción de la máquina de vapor permitió liberar a la fábrica de esa ubicación forzosa cerca de las fuentes naturales de energía. A partir de ahora ésta se ubicará en el centro urbano, o al menos en contexto periurbano, donde era posible realizar el ciclo completo del capital (producción, distribución



4. Grupo de viviendas “San Juan de Ribera”, c/ General Pando, Valencia, 1902.

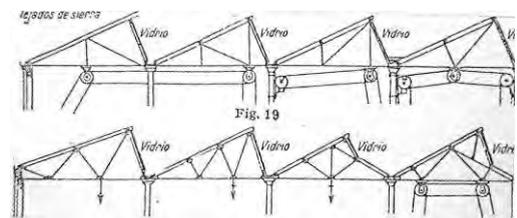
y consumo). Nació así el primer modelo, el de la fábrica “de pisos”, constituido normalmente por un bloque rectangular de ladrillo rojizo ennegrecido por el hollín, perforado por hileras de ventanas, repetidas y siempre iguales en varios niveles y acompañadas de grandes chimeneas.

Sin embargo, poco a poco se va imponiendo progresivamente la nave industrial de estructura metálica frente a la fábrica *de pisos*. Ello es consecuencia de los cambios acelerados que se estaban produciendo en el campo de la construcción. Una de las innovaciones se deriva de la propia evolución de la técnica constructiva: la aparición de vigas y pilares de hierro cuya utilización, además de acelerar y racionalizar la construcción, iba neutralizando progresivamente el constante peligro del fuego.

En Valencia se empezó a usar la columna de fundición en 1837 en la Batifora, la fábrica textil de Santiago Dupuy que había incorporado por primera vez la máquina de vapor en el ámbito valenciano sólo cinco años después de que ésta llegara a Barcelona.⁹ No obstante, la fábrica de la Batifora respondía todavía al modelo *de pisos* y el empleo de columnas de fundición se reducía únicamente a la planta baja. Pero en esta contribución nos interesa básicamente el segundo tipo básico de fábrica —la nave industrial— sobre la que también cabe hablar de su evolución en cuanto a soluciones de cubierta. Solía ser un edificio de planta sencilla, rectangular, con una dimensión fija, la anchura (de entre 10 y 16 m.) y otra indeterminada, la longitud, con posibilidad de ser ampliada. La luz a cubrir se salva con armaduras triangulares, primero de madera y después metálicas. La iluminación debía realizarse a través de los cerramientos laterales entre soportes, desde los testeros o bien

cenitalmente. Por supuesto los avances tecnológicos discurrieron en paralelo a los sistemas de cubrimiento, logrando cada vez mayores luces con menor número de soportes y empleando sistemas de iluminación y ventilación cenital. Las primeras propuestas pasan por la utilización de soluciones mixtas en las que el hierro aparece sólo en las pletinas, tirantes, etc., hasta llegar a la armadura enteramente metálica gracias al célebre sistema Polonceau o sus derivados. Es éste el momento en el que la nave fabril alcanza su máxima expresión de ligereza, altura, diafanidad, iluminación y flexibilidad. En el límite, las armaduras sobre rótulas de tres articulaciones que alcanzaron su esplendor en 1889 con la *Gallerie des Machines* para la Exposición Universal de París, sistema que sería extrapolado a estaciones de ferrocarril y grandes naves industriales.

Otra de las soluciones que mayor desarrollo tuvo desde finales del siglo XIX fue el *shed* o cubierta de dientes de sierra (fig. 5) que se puede definir como aquella nave que tiene un conjunto de pilares dispuestos en retícula sobre los que descansan cerchas asimétricas. Esta solución resuelve la posibilidad de ampliar lateralmente la nave sin perder iluminación y ventilación. Sanz y Giner¹⁰ definen el *shed* como “la evolución de la nave [...] un edificio en una sola planta que puede



5. Esquemas de cubiertas dentadas tipo shed.

extenderse en las dos direcciones: una serie de pilares soportan unas estructuras asimétricas que orientan una de sus caras al norte: esta cara, la corta, está guarnecida con vidrio para obtener una iluminación cenital uniforme. El encuentro de la estructura con la columna, el desagüe de la cubierta, la ventilación [...] centrarán los problemas de este tipo de edificios”.

El primer *shed* documentado se instaló hacia 1840 en la Hilatura francesa de Roubais. En España este sistema no hizo aparición hasta finales del siglo XIX, exactamente en 1890 en la fábrica Orbea de Eibar, industria armera fundada un cuarto de siglo atrás. En Valencia, el ingenioso sistema se utilizó por primera vez precisamente en los talleres Devís/Macosa gracias al talante innovador de un notable arquitecto del círculo de Javier Goerlich, Antonio Gómez Davó, cuya nave industrial más meritoria, de las muchas que ejecutó, es precisamente la que tratamos en este artículo.

En el Archivo Histórico Municipal de Valencia se conservan planos de pequeñas instalaciones industriales, almacenes, fábricas de tamaño mediano y grandes centros de producción firmados por el arquitecto Gómez Davó. Por desgracia sus edificios industriales son, de toda su trayectoria como arquitecto, los que en mayor medida han desaparecido. El crecimiento urbano ha ido demoliendo estas actuaciones aisladas para transformarlas muchas veces en suelo residencial. El escaso valor que en el pasado se ha concedido a este tipo de edificaciones explica la poca protección que han merecido en los catálogos de los Planes generales. Otra circunstancia que ha favorecido el abandono de estas naves ha sido el traslado de sus actividades al verse atrapadas dentro de la trama urbana, aparte de cuestiones funcionales de comodidad, abastecimiento y acopio, lo que llevó a muchos

industriales a refundar sus empresas en zonas más alejadas de la ciudad. La desaparición de estas industrias de sus primitivos emplazamientos se ha visto favorecida por el planeamiento moderno, que no juzga apropiado el contacto directo de dichas actividades industriales (frecuentemente molestas, insalubres, nocivas o peligrosas) con la función residencial.

Así pues, siendo amplia la producción industrial de Gómez Davó, hay que lamentar que la gran mayoría de sus construcciones se han perdido. Básicamente contenían muros de cerramiento en los que se integraban los elementos verticales de fábrica, mientras que los distintos tipos de solución de cubierta se elegían en función de las circunstancias particulares del proyecto.

El primer encargo industrial de Gómez Davó en el terreno de la industria vino de la empresa *Hijos de José Payá* para construir tres naves en la calle Abén al Abbar de Valencia junto a la actual avenida del Puerto.¹¹ La luz a cubrir era sólo de 10 metros, recurriendo el arquitecto a disponer pilares de ladrillo de 65x50 cms sobre zapatas de hormigón ciclópeo, y apoyando en cada par un cuchillo español de madera (pares, tornapuntas y pendolón) con un tirante metálico para absorber las tracciones.

Tras este proyecto inicial vinieron otras actuaciones del arquitecto en el mismo ámbito: la ampliación de la nave sita en la calle San Guillém, encargada por Juan Torres en 1920,¹² donde Gómez Davó sustituyó los antiguos cuchillos de madera que cubrían la nave por otros mixtos de tipo inglés con peralte a base de pares de madera y demás piezas metálicas. En 1926 realizó en la avenida Pérez Galdós un proyecto para un gran almacén sin cerra-

mientos que no resolvió con cuchillos sino con una cubierta tradicional a un agua.¹³ En 1938 recibió el encargo por parte de Irene Soriano de reconstruir una nave de las dos existentes en la calle Virgen del Puig,¹⁴ cuya estructura apoyaba en otra preexistente y en un cerramiento que incorporaba pilastras de ladrillo macizo. La cercha empleada era de pares de madera mientras que el resto de elementos estaba formado por perfilería metálica.

En los años veinte se describe una serie de actuaciones consistentes en proyectos de uso mixto industria-vivienda, ubicados en el segundo ensanche, básicamente entre las actuales Gran Vía Marqués del Turia y Peris y Valero. Su lenguaje era el habitual en edificaciones que se pretendía económicas (industrias, equipamientos o casas baratas), limitándose poco más que a enmarcar los huecos de la nave con una molduración de ladrillo.

A partir de los años treinta encontramos nuevos proyectos industriales de Gómez Davó que responden mejor a las características de la construcción propiamente industrial. La tesis doctoral de su nieto Antonio Gómez Gil ha sacado a la luz proyectos inéditos de naves industriales que se conservaban en el archivo familiar. Tal es el caso de la *Fábrica de sacos Bou* que el arquitecto proyectó en 1935 junto a la calle Sagunto. Estas naves se conservan actualmente semiocultas en la calle Guatla nº 3 de Valencia, e inicialmente respondían a una clara modulación de ventanas y elementos verticales, si bien la versión que finalmente se ejecutó dispuso en los testeros una decoración neobarroca valenciana. El conjunto es de notables dimensiones, pues posee dos grupos de naves además de edificios menores destinados a otros usos.

La fábrica de la calle Sagunto se puede considerar el precedente inmediato de la fábrica Devís, y su doble nave de dos vanos con dieciséis crujeas constituye una estructura de cierta importancia para la época. Todo el conjunto se proyectó con cuchillos *Fink* peraltados y sus edificaciones eran idénticas en cuanto a dimensiones, estructura y sistema constructivo.

Pero sin duda la actuación más importante de Gómez Davó en el terreno de la arquitectura industrial valenciana corresponde a la nave para los Talleres Devís de Valencia.¹⁵

Génesis, esplendor y ocaso de la nave Devís/Macosa

El nombre de *Talleres Devís* probablemente no dice nada a los valencianos, pero cuando se habla de MACOSA resulta fácilmente conocido y ubicable. Desde su asentamiento en los hoy abandonados solares entre la zona de vías de la Estación y el antiguo Camino Real de Madrid, la empresa tuvo un papel significativo en la sociedad valenciana. Esto se debía a la magnitud que llegó a alcanzar la instalación, al producto pesado que allí se producía y al gran número de trabajadores que empleaba. Ya en la última fase del franquismo y durante el período de transición democrática la empresa adquirió también un cierto peso político. En el mundo laboral, los trabajadores de MACOSA decantaban la postura a adoptar ante cuestiones de relevancia social, sindical o política. Otras empresas esperaban ver la actitud de MACOSA para unirse a un acto o tomar una decisión respecto a las diversas cuestiones que se planteaban. El gran número de trabajadores, su alta especialización y la importancia de la empresa fueron factores determinantes en su relevancia social.

Para comprender el fenómeno del origen y evolución de los Talleres Devís es indispensable consultar la obra de Francisco Signes, fundador de la plataforma *Salvemos las naves de MACOSA*, titulada *De el taller de los Devís al centro tecnológico VOOSLOH (1897-2006)*.¹⁶ Cuenta Signes que la empresa surgió de una herrería-cerrajería de Alboraiá perteneciente a Miguel Devís, creador de la pequeña empresa familiar *Devís e hijos*. En un principio la firma estaba dedicada a la calderería, pero al aproximar su producción a la línea ferroviaria se benefició entre 1921-25 de una serie de subvenciones estatales tendentes a desarrollar y promocionar el ferrocarril como medio de transporte en España. Con esta nueva línea de trabajo, su taller inicial en el barrio de Marxalenes quedaba muy alejado del principal de los núcleos ferroviarios valencianos. Es por eso que Devís adquirió los terrenos donde finalmente la empresa se implantaría durante décadas, estando ubicados en la zona comprendida entre las vías de la Estación del Norte y la carretera de Valencia a Casas del Campillo.¹⁷

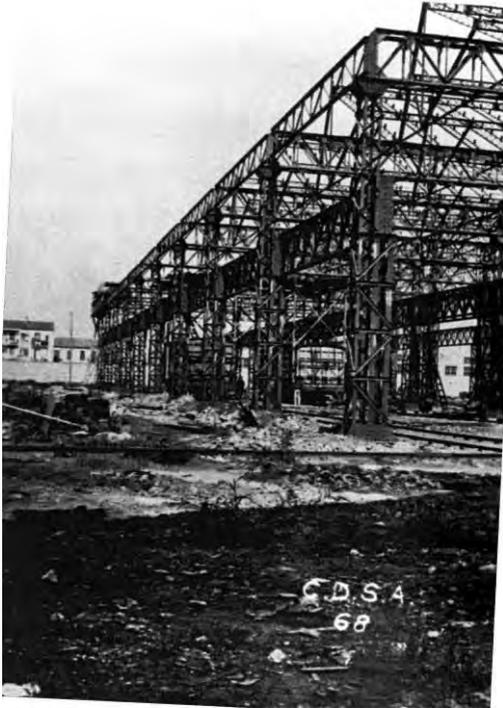
A partir de 1922 dio comienzo en ese lugar la construcción de la primera fase de los talleres, que culminaría en 1930. El arquitecto encargado de las obras fue Javier Goerlich Lleó, quien en principio realizó dos naves. En 1928 Goerlich dirigió las obras de dos naves más, proyectadas por el ingeniero industrial Manuel Torres Puchol, cuyos trabajos quedaron terminados en 1930.¹⁸ Por entonces la empresa Devís e hijos, en plena expansión, se había constituido en *Construcciones Devís S.A.*

Pese a que durante la Segunda República el sector ferroviario no andaba muy boyante, *Construcciones Devís* realizó una nueva ampliación de sus instalaciones, que consistió en la construcción de una gran nave paralela al

Camino Real de Madrid. La nave fue proyectada por el ingeniero Vicente Lloréns, encargándose Gómez Davó de la dirección facultativa y probablemente también del diseño y acabado de las fachadas. La nave tenía una longitud de 90 metros, con la novedad de que para su cubierta se eligió el sistema *shed* o de diente de sierra. Casi con toda seguridad era la primera vez, al menos con estas dimensiones, que esta solución se usaba en la provincia de Valencia¹⁹ (figs. 6 a 8).



6 y 7. Montaje de la estructura de la fábrica Devís en 1936.



8. Montaje de la estructura de la fábrica Devís en 1936.



9. Estado de las naves de la Cross en Valencia en 1998.

La novedad radical de esta solución se comprende mejor si tenemos en cuenta los referentes próximos con los que Gómez Davó contaba a la hora de diseñar la estructura de la nave Devís/Macosa: estos eran, básicamente, los Tinglados del puerto de Valencia, los



10. Montaje de la cubierta-marquesina de la Estación de Aragón, Valencia, 1902.

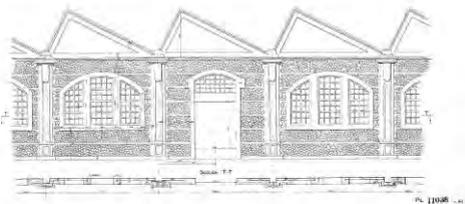
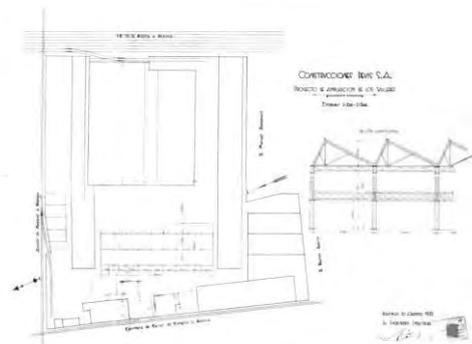
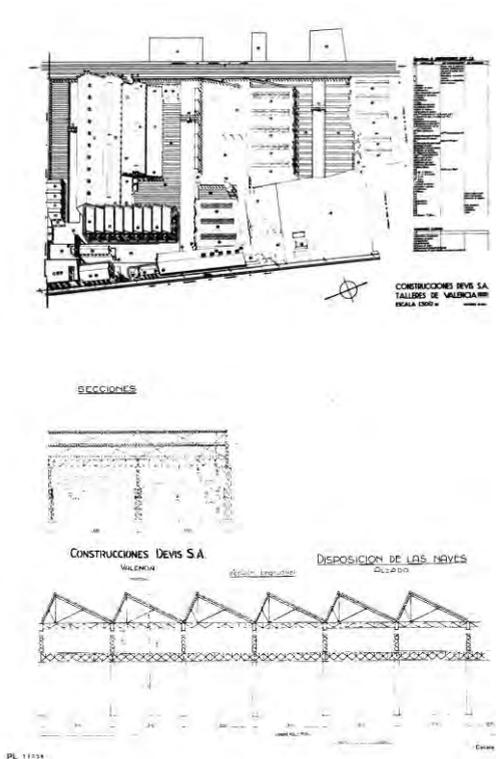
mercados Central y de Colón, las naves de la Cross —restauradas hace poco tiempo tras haber llegado a nuestros días en estado ruinoso (fig. 9)—, el Salón de Racionistas, el hangar de la Estación del Norte y por supuesto la cubierta-marquesina de la estación de Aragón, que por el año 1902 se encontraba en proceso de montaje (fig. 10). Sin embargo, las respectivas soluciones de cubierta adoptadas en todos estos casos difieren por completo de la cercha dentada de la nave Devís. Tampoco encontramos precedentes similares en los edificios de la Exposición Regional Valenciana de 1909, que Gómez Davó debió visitar, pues es sabido que lo que allí irrumpió con fuerza no fue tanto la arquitectura del hierro como el modernismo derivado del *noucentisme* dada la escasa tradición tecnológica de esta tierra; en consecuencia, el recinto de la Exposición careció de *hangar* a la manera de las Exposiciones europeas y en su lugar se prefirió habilitar como Sala de Máquinas el edificio de la Fábrica de Tabacos, que por entonces (1909) estaba a punto de ser inaugurado.²⁰ Con estos antecedentes el arquitecto tenía ante sí el reto de hacer de la nave Devís un espacio adecuado a la industria del ferrocarril, amplio, diáfano y luminoso.

El nieto de Gómez Davó, cofirmante de este artículo, ha sacado a la luz el expediente del proyecto que se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Valencia²¹ (figs. 11 a 14). En este documento consta que *Construcciones Devís* solicita licencia para hacer obras junto al Camino Real de Madrid, apareciendo como facultativo Antonio Gómez Davó, arquitecto.

Para la ejecución de la gran nave se emplearon soportes verticales, de los cuales los intermedios estaban formados por un IPN reforzado por una jaula de perfilería metálica. El perfil terminaba en la celosía para sujetar el puente-grúa, y la jaula llegaba hasta las cerchas de cubierta, consistentes en vigas Warren con

montantes donde apoyaban las cerchas de diente de sierra tipo *shed*. Esta novedosa solución, seguramente nunca vista hasta entonces en Valencia, tuvo una réplica posterior en los talleres de Rodaje (conocida como *Nave Shed*) de la estación del Norte de Valencia, por cuya similitud podemos considerarla heredera directa de la nave de los Devís (fig. 15).

Para las fachadas, Gómez Davó optó por una combinación de aparejo pétreo con ladrillo macizo; sobre un plano continuo de mampostería y coincidiendo con los anchos de crujía se levantaron pilastras de ladrillo macizo con un elemento decorativo abstracto-geométrico.



11 a 14. Proyecto para la fábrica Devís en el Archivo Histórico Municipal de Valencia.

También los huecos de puertas y ventanas fueron recercados por una moldura de ladrillo visto. El resultado final denota una clara influencia de soluciones ya introducidas en Valencia tanto en el Matadero Municipal como en algunos grupos de casas obreras, particularmente en el ya citado grupo “San Juan de Ribera” de la calle General Pando, salvando por supuesto las diferencias en cuanto a dimensiones de huecos y relación entre muro y superficie acristalada.

En conjunto, la inteligente solución adoptada para la llamada *nave de máquinas* proporcionó al espacio una gran iluminación tanto a través de la cubierta dentada como a través de la fenestración de los muros exentos, lo que hacía de él un lugar de trabajo perfectamente funcional y adecuado a las necesidades de la industria ferroviaria.

Tras la guerra civil, Gómez Davó realizó algunas ampliaciones en las instalaciones de *Talleres Devís S.A.* Por desgracia nada de aquel conjunto ha sobrevivido a las demoliciones más allá de la Sala de Máquinas que, por otra parte, ha llegado a nuestros días mutilada en uno de los cerramientos de los lados largos. El resto de edificaciones del complejo industrial

fue totalmente demolido en el año 2010. Antes se especuló con la posibilidad de destinar las instalaciones a equipamiento público para el barrio; después se pensó en una solución mixta, abriendo la posibilidad de convertir las fábricas en dotacional comercial y público.

En defensa de la permanencia de las instalaciones se creó la plataforma *Salvemos las naves de MACOSA* con el objetivo de lograr la preservación de las naves. Esto desembocó en años de negociaciones entre la Administración y la plataforma, lo que generó movilizaciones, declaraciones de prensa, etc.

Más tarde los propietarios del conjunto plantearon que éste entorpecería la llegada del AVE a la ciudad. Por ello comunicaron su intención de demoler tan sólo los testeros de las naves de Goerlich debido a su proximidad con la zona afectada. Finalmente se demolió todo el conjunto excepto la nave de Gómez Davó, cuya necesaria preservación y refuncionalización es una asignatura pendiente para la ciudad.



15. Talleres de Rodaje (Nave Shed), Estación del Norte, Valencia.

NOTAS

1. CARDELLACH, F. *La enseñanza de la construcción en las escuelas de ingenieros. Disquisiciones [...] sobre arquitectura industrial*. Madrid: Tipografía La Academia, 1910, p. 235.
2. DAUMAS, M. *L'archéologie industrielle en France*. Paris: Robert Laffont, 1980, p. 29
3. DE ZURKO, E. *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, pp. 219-220.
4. FRAMPTON, K. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987, p. 34.
5. PEÑÍN, A. *Valencia 1874-1959. Ciudad, arquitectura y arquitectos*. Valencia: ETS Arquitectura, 1978, p. 70.
6. AGUILAR, I. *Arquitectura industrial. Concepto, método y fuentes*. Valencia: Diputación, 1998, p. 126.
7. *Ibid.*, p. 124; PEÑÍN, A. *Op. cit.*, 1978, p. 69.
8. AGUILAR, I. *Op. cit.*, 1998, p. 172.
9. *Ibid.*, p. 176.
10. SANZ, J.A.; GINER, J.: *L'arquitectura de la industria a Catalunya als segles XVIII i XIX*. Sant Cugat del Vallés: ETS de Arquitectura del Vallés, pp. 25-26.
11. AHMV (Archivo Histórico Municipal de Valencia), *Fomento*, Exp. 34/1919. cfr. GÓMEZ GIL, A. *El arquitecto Antonio Gómez Davó y su tiempo (1890-1917-1971). Arquitectura proyectada, arquitectura construida*, Tesis Doctoral (inéd.). Valencia: Universidad Politécnica, 2010, vol. II-B, p. 673.
12. AHMV, *Ensanche*, Exp. 15/1920; cfr. GÓMEZ GIL, A. *Id.*
13. AHMV, *Fomento*, Exp. 1156/1926. cfr. GÓMEZ GIL, A. *Ibid.*, p. 674.
14. AHMV, *Fomento*, exp. 390/1938, cfr. GÓMEZ GIL, A. *Id.*
15. GÓMEZ GIL, A. *Op. cit.*, 2010, ficha "Talleres Devís", vol. 3, s.p.
16. SIGNES MARTÍNEZ, F. *De el taller de los Devís al centro tecnológico VOSSLOH (1897-2006)*. Valencia: Vossloh España S.A., 2007.
17. GÓMEZ GIL, A. *Op. cit.*, 2010, p. 690.
18. SIGNES, F. *Op. cit.*, 2007, p. 20.
19. GÓMEZ GIL, A. *Op. cit.*, 2010, p. 691.
20. PEÑÍN, A. *Op. cit.*, 1978, p. 64.
21. AHMV, *Fomento*, exp. 27/1935; cfr. GÓMEZ GIL, A. *Op. cit.*, 2010, p. 691.



Alberti evocado por Alvar Aalto

Carmen Jordá Such (UPV)

La selección de este artículo obedece a que fue publicado por la desaparecida revista *Composición Arquitectónica - Art & Architecture*¹ y, ante todo, por estar relacionado con ciertos recuerdos personales, asociados a nuestros dos compañeros. La temática del clasicismo italiano obviamente tiene vínculos con la trayectoria de Margarita Fernández a la que consulté en más de una ocasión, intercambiando libros o documentación; mientras Cecilio Sánchez-Robles permanece en mi memoria por un argumento más prosaico, aunque no menos importante. En efecto, en vísperas de las pruebas para la Titularidad de Universidad a las que me tenía que presentar, me notificó que este mismo artículo había sido leído por uno de los catedráticos –el más temido– que iban a juzgarme, con quien había coincidido recientemente en un tribunal y, sin haberle preguntado, le había trasladado su impresión favorable sobre mi trabajo. Siempre agradeceré esta información, llegada en un momento tan oportuno y la consecuente tranquilidad que me produjo. Por otra parte, se trataba de mi primera investigación aparecida en un medio de prestigio...

* * *

En 1921, con el título de arquitecto recién obtenido en el Politécnico de Helsinki, Alvar Aalto se disponía a iniciar su andadura profesional en un país que poco antes, en 1917, dejaba de ser un Gran Ducado autónomo de la Rusia Imperial y por tanto también iniciaba una etapa histórica nueva como nación independiente.

El objetivo de consolidar un estilo nacional se había convertido en un auténtico afán colectivo, tras los esfuerzos anteriores característicos de los movimientos románticos de fin de siglo, que en Finlandia ya habían producido muestras de indudable interés. Jean Sibelius en música y Eliel Saarinen en arquitectura son dos exponentes representativos del nivel alcanzado por los artistas finlandeses y de su reconocimiento internacional. Recordemos, por ejemplo, el concurso de la torre rascacielos del *Chicago Tribune*, celebrado en 1922, cuyo segundo premio recayó precisamente en Saarinen, circunstancia que favoreció su inmediata emigración a los Estados Unidos, donde posteriormente alcanzaría un notorio éxito, como es sabido. Paralelamente, Sibelius, ya prestigioso autor de títulos como *Karelia* (1893) o *Finlandia* (1900)

—tan expresivos respecto a sus intenciones nacionalistas— recibía un importante encargo de la New York Symphony Society, que se tradujo musicalmente en el poema sinfónico *Tapiola* (alusivo a la morada de Tapio, el mitológico señor de los bosques), estrenado en 1925.

Ciertamente las dos biografías ya habían tenido una ocasión de coincidir con motivo de la celebración de la Feria Mundial de París de 1900; ocasión aprovechada como culminación de un proceso reivindicativo, a la que se sumaron todo tipo de iniciativas en una época en la que los artistas locales eran considerados

como héroes, por el papel que se les asignaba y que asumían con agrado y entusiasmo. Saarinen (junto a Herman Gesellius y Armas Lindgren) formaba parte del equipo diseñador del pabellón finlandés —todo un manifiesto— y Sibelius, tras una gira triunfal al frente de la Filarmónica de Helsinki, dio un concierto en el marco de la Exposición que representó su lanzamiento internacional y convalidó su liderazgo.

Asimismo no es difícil encontrar vínculos entre el naturalismo vigoroso que ofrecen las composiciones del músico y la apariencia rústica de ciertas obras del arquitecto, apariencia propiciada tanto por el uso de granito y madera, como por las formas evocadoras de antiguas construcciones medievales o, también, de las rurales tradicionales: grutas, torres, cubiertas de acusada pendiente, cantos rodados, troncos de abedul, ornamentación referida a la flora y fauna autóctonas, etc., son recursos habituales en sus exteriores o interiores. Todavía podemos reconocer otras afinidades entre los dos artistas. En efecto, la epopeya popular *Kalevala* inspiró tanto las piezas sinfónicas más célebres del compositor (el hermoso *Cisne de Tuonela* entre ellas), como asimismo inspiró a Saarinen en su proyecto de mausoleo precisamente titulado *Kalevala Talo* (1921), que, además de erigirse en homenaje a los grandes espíritus nacionales, su programa contemplaba un centro de investigación de costumbres finlandesas.² Pero tan simbólico proyecto, lleno de significados, no llegó a construirse.

En realidad eran los epígonos de la corriente romántica de clara filiación nacionalista, que se estimulaba desde las raíces vernáculas, o al menos pretendía provocar sentimientos de identidad apelando a las tradiciones populares.



1. Eliel Saarinen. Estación de ferrocarril (1904-14), Helsinki.

La década de los años veinte en Finlandia era una época de posguerra y de crisis por tanto, pero la arquitectura disponía de otras referencias culturales donde dirigir su mirada. Suecia sobre todo, Dinamarca y Alemania ejercerían una influencia decisiva en la conformación del “estilo” deseado por la nueva nación, necesitada de edificios representativos. La eficacia del mensaje de los lenguajes clasicistas (imperantes en aquellos países), con un potencial propagandístico considerable si se asociaba a las construcciones oficiales, fue entendida convenientemente, por ser también capaz de promover otro tipo de conciencia colectiva, igualmente valiosa y apreciada. Un pasado histórico vinculado a San Petersburgo por cuestiones políticas y de proximidad física, o a Estocolmo por idénticos motivos (con anterioridad a 1809 Finlandia dependía de la corona sueca), siendo esta ciudad la capital cultural del norte europeo entonces, donde, por cierto, se habían formado los mejores profesionales finlandeses de la generación romántica precedente...

En fin, todas estas circunstancias favorecieron la rápida asimilación —tardía desde luego— de los gustos que se apoyaban en la ornamentación clásica con toda su carga evocadora de gloria. Pórticos, frontones, arcos de medio punto, columnas y pilastras con capiteles, impostas, balaustres, artesonados, etc., son elementos recurrentes en las composiciones de aquella década; composiciones que además persiguen simetrías, y regularidad en las fachadas mediante una ordenada disposición de huecos. En esta rápida “conversión” al clasicismo no debe ser ajena la familiaridad que tenían los finlandeses con ciertos códigos estéticos. En efecto, la plaza principal de Helsinki, todavía hoy su auténtico centro —la plaza del Senado— presenta una arquitectura neoclásica de la primera mitad del

XIX, diseñada toda ella por el alemán Carl Ludwig Engel, discípulo del gran arquitecto Schinkel.

El propio Aalto, formado con excelentes profesionales como Armas Lindgren (socio de Saarinen), se reconoce admirador de Engel, cuya obra conocía bien desde su infancia transcurrida en Alajärvi, pequeña villa de la geografía central que dispone de una iglesia proyectada por Engel. Un delicioso comentario suyo de 1921, aparecido en la revista *Kerberos*, nos confirma ese sentimiento de aprecio, además de revelarnos una sensibilidad especial hacia las tradiciones:

“Un domingo, no hace mucho, tuvo lugar un gran festival eclesiástico y la gente acudió a



2. Eliel Saarinen. Estación de ferrocarril (1904-14), Helsinki.



3. Armas Lindgren. Banco Nórdico (1912), Helsinki.

comulgar. Yo me senté al lado del chantre en la galería y disfruté del espíritu festivo, de las oraciones, y de la preciosa cúpula de Engel. Era encantador ver a las viejecitas encaminarse a la barandilla del altar en sus trajes de domingo de los más bellos colores del mundo: verde oscuro, ocre, caput mortuum. El toque final lo procura una dulce viejecita en un ultramarino intenso. Rezo con todas mis fuerzas para que se coloque en el lugar correcto, entre los colores delante del paño del altar. Y, de hecho, se arrodilla entre el negro y la tierra cruda. Se ha escuchado mi oración... Ahora redobla la gran campana en la torre de Dios... Por un momento, uno ha recibido el don de ver lo bello en todo".³

Efectivamente, el amor a las tradiciones es un rasgo que acompañará a Alvar Aalto a lo largo de su vida y aflora en muchas de sus obras (a veces solapadamente); lo cual no nos impide reconocer su enorme capacidad innovadora, faceta mucho más resaltada por lo general en los numerosos estudios dedicados a su arquitectura. Pero en los inicios de su práctica profesional descubrimos una influencia directa, no disimulada, de la tendencia historicista académica, acertadamente calificada por algún crítico como clasicismo regional



4. Alvar Aalto. Nuoriseurantalo (1919), Club de Juventud, Alajärvi.

báltico. Aunque también comprobaremos que esa influencia es como un marco de referencia general y no se debe confundir con una posición conservadora abocada al inmovilismo. Más bien observamos criterios de selección dentro de gustos culturalmente asimilados, reinterpretación sobre todo, y, finalmente, adaptación, nunca mimetismo estéril.

Si retomamos la biografía del arquitecto para entender sus primeras obras, antes de entrar en análisis, nos encontramos con dos hechos que destaco —tendenciosamente, lo reconozco— por la incidencia de los mismos en su evolución posterior. El primero se refiere a los trabajos de Aalto en la oficina de proyectos de la Feria de Göteborg, durante 1923. Por tanto, es inevitable nombrar al maestro sueco Gunnar Asplund, quien entonces estaba ocupado en el proyecto de la magnífica biblioteca de Estocolmo y ya había construido la capilla del Bosque del Cementerio Sur de la capital, además de otras obras que el arquitecto finlandés pudo conocer directamente y sin duda contribuyeron a despertar su admiración, manifestada públicamente, por ejemplo, al redactar en 1940 unas líneas de despedida al amigo desaparecido:

"Suecia, pero por encima de todo la arquitectura, ha experimentado una gran pérdida. El primero entre los arquitectos, quien en el más amplio sentido ha sido a la vez pionero y buscador del camino para su propia arquitectura, nos ha dejado".⁴

El segundo hecho que interesa resaltar es el viaje de boda del recién casado Alvar por Italia, en abril de 1924, junto a su esposa la arquitecta Aino Marsio, compañera en tareas profesionales. Es significativo..., cómo en los viejos tiempos los artistas europeos más inquietos visitaban Italia en busca de las

fuentes originales y para completar su formación académica. La inclinación viajera hacia el Sur, con visos de peregrinación cultural, tenía ilustres precedentes —durante el Romanticismo se había desarrollado particularmente—, Asplund entre ellos a lo largo de 1913 y 1914, como acreditan sus cuadernos de apuntes. Así pues, el joven Aalto tampoco se sustrae a la atracción del país latino, y la huella mediterránea ya quedará grabada para siempre en la retina del arquitecto finlandés. Si no ¿cómo explicar su obsesiva búsqueda de ambientes luminosos en climatologías tan poco propicias?, ¿cómo justificar de otra manera la presencia reiterada de patios en la arquitectura aaltiana? El ayuntamiento de Säynätsalo o la disposición de las plantas de la universidad de Otaniemi y del edificio *Kansaneläkelaitos* (Instituto de Pensiones) en Helsinki constituyen ejemplos elocuentes que pueden respaldar esta hipótesis.

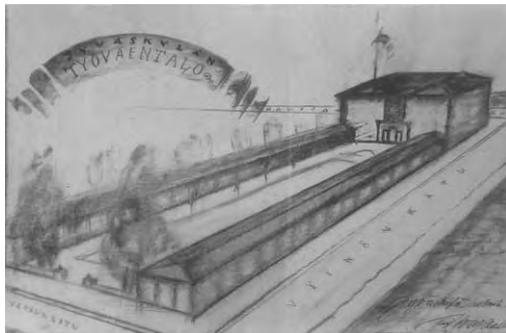
La conexión de la arquitectura nórdica con la meridional es una realidad perceptible desde los primeros decenios de nuestro siglo y supone un diálogo fecundo que ofrecerá definitivamente la cultura europea, siendo Alvar Aalto uno de los interlocutores de este cruce de influencias, como veremos. Verdaderamente la fascinación por Italia y por el Renacimiento se puede rastrear en muchos proyectos del Clasicismo Nórdico, etapa desarrollada sobre todo durante los años veinte, en la que cabe encuadrar los primeros trabajos del arquitecto finlandés y que nos muestran su cómoda instalación —incluso fervorosa diría yo— dentro de esta tendencia, bastante efímera, por cierto, pero capaz de producir obras de indudable interés en las geografías bálticas y escandinavas.

De modo que la primera arquitectura de Alvar Aalto, construida en Alajärvi, Sainäjoki o

Jyväskylä, en este ámbito cultural y cronológico, no puede sorprendernos demasiado al presentar con alegre orgullo sus etiquetas clasicistas y, pese a no ser lo más representativo de su autor, esta misma arquitectura nos informa sobre su capacidad de síntesis entre un tono académico y un tono popular, siempre evidenciando a la vez una innegable libertad interpretativa de los códigos establecidos. En definitiva, nos anuncia también su habilidad para dotar de rasgos personales cualquier iniciativa de diseño, al margen de que podamos descubrir paternidades claras y refe-

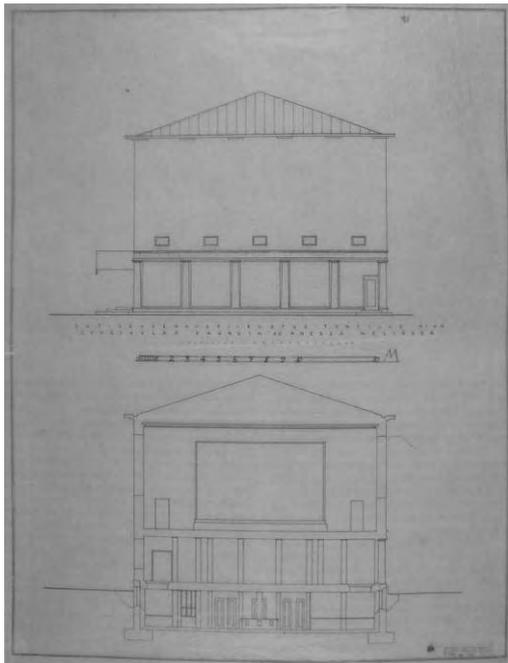


5. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Boceto perspectiva (730 x 490 mm).

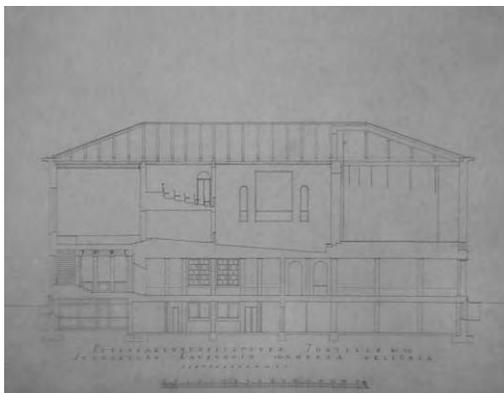


6. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Diseño propuesto para la hipotética ampliación del solar.

rencias más o menos directas. Nos vamos a servir de un edificio, temprano en la dilatada trayectoria aaltiana, para ilustrar los comentarios anteriores; se trata del *Työväentalo* (Club de trabajadores) de Jyväskylä, ciudad en la que



7. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Fachada y sección transversal (500 x 650 mm).



8. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Sección longitudinal (623 x 486 mm).

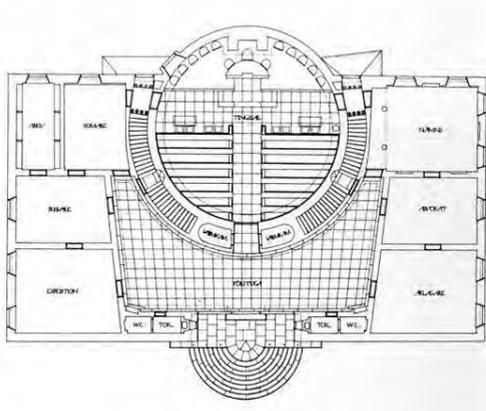
abrió el arquitecto su primer estudio profesional y en la que había vivido parte de su juventud.

En enero de 1924 se produce el encargo del proyecto, cuyo programa incluía un club social con cafetería, restaurante y teatro, y según afirma el propio Aalto en la reducida literatura descriptiva del trabajo,⁵ se contemplaba la posibilidad de ampliación del conjunto con un espacio al aire libre, seguramente destinado a zona de baile y convivencia para los veranos, siguiendo la arraigada costumbre finlandesa, lo cual explica uno de los diseños del proyecto donde observamos un larguísimo atrio, cuyo acceso al edificio se plantea con un significativo tema serliano. La ampliación no llegó a producirse y, por tanto, la obra se considerará semifinalizada por su autor, respecto a la idea general primitiva. Otro dato de partida que interesa reseñar es la situación urbana del solar, ya que es objeto de reflexión para el arquitecto, quien nos indica que una característica poco favorable, en principio, se convierte en un estímulo. Al no disponer de un lugar destacado, adecuado para un edificio público, y además éste ni siquiera podía ser totalmente exento, debido a que en una de las fachadas tenía que compartir edificabilidad (sólo unos metros), Aalto es consciente de que para dotarle de "carácter" debía servirse únicamente de la arquitectura, sin apoyos posibles de una ubicación más conveniente, como en el centro de un parque, por ejemplo, a la manera tradicional de su país, o como haber tenido una perspectiva despejada a su alrededor. Admite el reto con naturalidad y el resultado es un edificio con fachadas diferentes, pero sin renunciar a una imagen unitaria y potente, con los símbolos suficientes que facilitan una lectura rápida de singularidad, dentro de su sencillez y reducidas dimensiones.

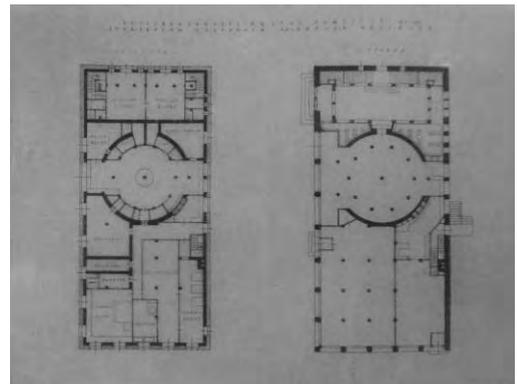
El programa de usos se resuelve de un modo funcional, simple y coherente; con una planta de semisótano que alberga la infraestructura de servicios, una planta baja destinada a restaurante dotado de acceso propio, además de cafetería y un vestíbulo con otro acceso independiente, que permite tanto la entrada interior (lateral) a ésta, como alojar la escalera que conduce al teatro desarrollado en la parte superior, subdividida a su vez en dos niveles correspondientes al patio de butacas y a un pequeño anfiteatro sobreelevado. En conse-

cuencia, el conjunto dispone de una zona inferior muy iluminada, abierta, con importante proporción de huecos, sobre la cual aparece un cuerpo macizo de doble altura apenas perforado.

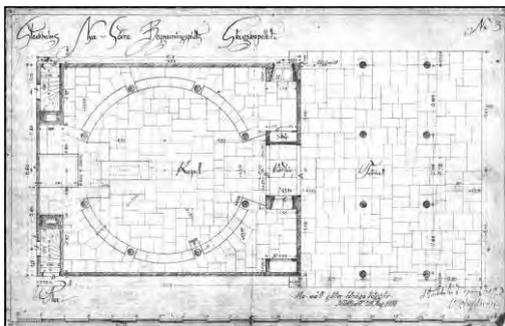
En las plantas del *Työväentalo* de Jyväskylä podemos reconocer fácilmente el poso que han dejado las enseñanzas clásicas en el autor y su asimilación de experiencias anteriores de los maestros, porque, buscando posiblemente reforzar el "carácter" del edificio, recurre en la



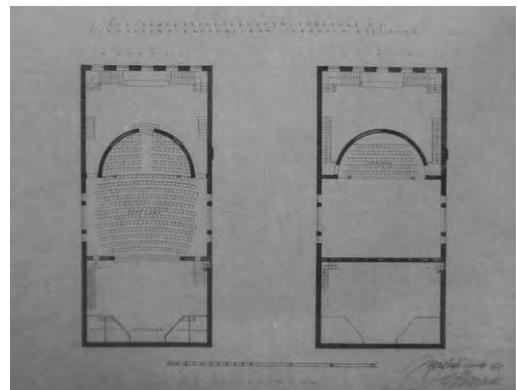
9. Planta de los Juzgados de Distrito (1917-21), Lister. Gunnar Asplund.



11. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Plantas semisótano y baja.



10. Planta de la Capilla del Cementerio del Bosque (1919), Estocolmo. Gunnar Asplund.



12. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Plantas de teatro y anfiteatro.

distribución a una emblemática tipología: rectángulo con círculo inscrito; figuras, por otra parte, que se acomodan perfectamente con el programa. Aunque ha habido modificaciones, en el proyecto se puede observar un cilindro que encierra la cafetería, donde se produce la mayor concentración de soportes estructurales, en lógica con la zona superior de mayor sobrecarga, dejando la superficie prevista para el restaurante —hoy alterada con otros usos— más diáfana. El teatro y el anfiteatro comparten un muro curvo cuyo perfil es una semicircunferencia relacionada constructivamente con las plantas inferiores.

Para contextualizar este correcto y sugerente trabajo de Alvar Aalto es útil nombrar de



13. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Fachada sureste.



14. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Fachada noroeste.

nuevo a Gunnar Asplund, quien puede ser un precedente próximo por el uso de tipologías parecidas —no iguales— en algunas de sus obras. Así, en la Capilla del Cementerio del Bosque (Estocolmo, 1918-20) en su perímetro rectangular se insinúa una circunferencia interior uniendo las bases de las columnas; la Biblioteca Municipal (Estocolmo, 1920-28) ofrece un cilindro, éste emergente como volumen poderoso, en un edificio de planta cuadrangular; y en los Juzgados de Distrito (Lister, 1917-21) hay un círculo parcialmente inscrito en un rectángulo, configurando un vestíbulo de muro curvo que da acceso a la sala de audiencias, de gran semejanza con el vestíbulo superior del pequeño teatro de Jyväskylä. Pero existen otros precedentes históricos igualmente significativos como es sabido, Schinkel entre ellos. En su Altes Museum (Berlín, 1823-30) volvemos a encontrar un círculo inscrito en un rectángulo; o en el Teatro Nacional (Berlín, 1818-21) también se recurre al tradicional perímetro de semicircunferencia para definir el auditorio. En resumen, estamos ante una tipología clásica que desde la antigüedad ha venido mostrando su idoneidad para esta clase de proyectos, que Durand se encargó de divulgar. En el edificio de Alvar Aalto apreciamos efectivamente la asimilación de este importante legado, pero es necesario destacar en el arquitecto su capacidad de adaptación a partir de otras variables, de escala, de ubicación y de funciones sociales, siendo el reducido aforo (unas 300 personas) un factor interesante para entender el alcance simbólico de la propuesta, que nos revela ese rasgo del autor que yo señalaba anteriormente: su facilidad para reunir lo académico con lo popular sin producir disonancias. Una cierta ingenuidad planea sobre la obra, por la confianza depositada en la autoridad moral de la arquitectura clásica, o al menos por la manera de aplicar sus códigos.

También las fachadas del *Työväentalo* remiten a las características ya comentadas. Hay referencias del Renacimiento italiano, pero éste tan libremente interpretado que los elementos incorporados al edificio se convierten en simples evocaciones, casi abstractas. La composición de la planta baja en dos de sus paramentos exteriores —los más importantes desde el punto de vista urbano— se articula mediante columnas “toscanas” de proporciones nada canónicas, aunque muy eficaces en su mensaje lingüístico, y entre los cuales se organizan los huecos de iluminación con amplias cristalerías, ocupando superficies completas del intercolumnio. Unas molduras, a modo de entablamento, tienen un recorrido convencional hasta que, sin prejuicios, se interrumpen bruscamente, invadiendo un fragmento de la fachada lateral, correspondiente al vestíbulo y escalera del teatro. En ella descubrimos una ventana semicircular de clara alusión termal, sobre la cual se sitúan cinco huecos, sencillos, muy alargados. Por cierto, esta zona es la que parece planteada en función de la supuesta ampliación de solar disponible y Aalto resolvía con un larguísimo atrio y un acceso de motivo serliano, lo cual hubiera permitido una entrada frontal al teatro, que ahora no tiene. De esta manera también entendemos mejor el tipo de escalera construida, con un desarrollo de dos brazos simétricos paralelos al muro, o sea, una escalera propia de un acceso principal centrado. Por otra parte, esa misma fachada presenta cierto parecido con el alzado Este de los Juzgados del Distrito de Lister —obra de Asplund ya citada— en cuanto a la presencia de molduras interrumpidas y al hueco semicircular, que en el edificio sueco incluye el acceso principal y en el edificio de Jyväskylä, en la actualidad, es una ventana encajada entre peldaños interiores con alguna dificultad espacial, intencionadamente asumida, sin duda.

Aalto reparte dosis de italianismo por todo su proyecto, como comprobaremos. En la fachada más larga, asimilable a la principal, un curioso (y bastante naif) baldaquino —*balda-kiini* se rotula en los planos— hace funciones de marquesina para la entrada del teatro, situándose encima del entablamento como una pieza independiente superpuesta. Es una acogida de bienvenida, protectora, que invita a penetrar y a la vez señala con énfasis un acceso que necesita significarse en una calle estrecha. Otro acceso, el destinado al restaurante (hoy con diferente uso comercial), se esconde tras las columnas de la base del paramento, concretamente en el vano central del intercolumnio, estableciendo otra jerarquía para el transeúnte porque se le indica una zona autónoma con sus propias leyes de composición y simetría. El contundente volumen superior, perteneciente al recinto del auditorio, sólo se perfora con unos huecos reunidos en apretada disposición tripartita, generadora de un tema unitario, y que más sugiere que recrea



15. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Vestíbulo y escalera de acceso al teatro.

una inspiración palladiana. Indiscutiblemente la ventana-balcón, con sus balaustres y con el diseño de sus molduras de recercado, nos devuelve una imagen desenfadada del manierismo de muchas villas latinas; pero aquí se han intercambiado los remates porque, según los cánones, el perfil curvo se reserva para el elemento central mientras un adintelado debe coronar los huecos laterales. La fachada no tiene una simetría rigurosa, aunque el proyectista introduce hábilmente un juego sutil que en realidad persigue equilibrio en los ejes, obligándonos a medir para descubrir las formas compositivas que fragmentan el conjunto, atendiendo a los requerimientos del programa general de usos.

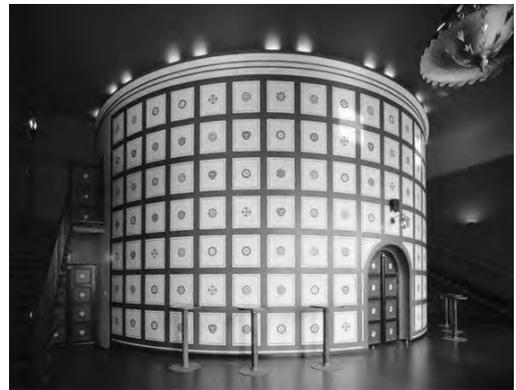


16. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Interior hacia el anfiteatro.



17. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Interior del teatro hacia el escenario.

El edificio se asoma también a una bulliciosa (en la actualidad) vía comercial con ciertas cautelas, lógicamente en correspondencia con las exigencias funcionales, ya que su fachada noroeste, a partir de la planta baja, protagonizada por las columnas y por las superficies iluminadas entre ellas, sólo presenta cinco ventanas apaisadas de la zona trasera del teatro, donde se instalan los camerinos. En el proyecto aparecían unos relieves escultóricos



18. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. El muro curvo de la sala.



19. Alvar Aalto. Työväentalo (1924-25), Jyväskylä. Boceto preliminar para el muro curvo de la sala.

muy próximos, dejando el resto del muro desnudo de aperturas. Pero al construirse la obra —tras el viaje de boda— se modifica el alzado, perforando este paramento con dos filas de óculos mínimos, cuya única misión es la de aireación en la tramoya, a imitación de los pequeños huecos que tienen muchos edificios italianos. Esta es la única fachada donde se respeta estrictamente la ordenación simétrica, observándose que los cinco ejes de los vanos coinciden con los centros del intercolumnio inferior. El conjunto se remata con una cornisa ininterrumpida por todo su perímetro; lo unifica convenientemente, y, en parte, oculta a la vista la solución constructiva tradicional de las cubiertas inclinadas.



20. Leon Battista Alberti. Capilla Rucellai, con el templete del Santo Sepulcro (1467), Florencia.

Los cambios introducidos, a lo largo del tiempo, en el interior del edificio no han afectado al teatro, incluyendo su escalera de acceso, y en esta zona Alvar Aalto nos reserva una agradable sorpresa. Tras ascender por los peldaños nos encontramos con el pequeño vestíbulo superior y ante el muro curvo de la sala, encerrado en un espacio que no permite su contemplación gradual. Por tanto la imagen nos llega de repente. Nos impacta una superficie totalmente decorada mediante paneles cuadrados con figuras alegóricas de indudable sabor renacentista. ¿A quién nos remite la curiosa cita? Antes de dar la respuesta hay que advertir que en los diseños originales del proyecto, la solución arquitectónica del perímetro del auditorio —una semicircunferencia— ya estaba planteada, tal como se construirá pocos meses después. Pero el ornamento del muro estaba previsto de otro modo, con casetones vaciados y veneras en la coronación. Después del viaje por Italia, Aalto ha preferido incorporar una referencia cultural menos genérica, tal vez, y para ello se dirige directamente a uno de los artífices del mundo clásico; Alberti. En efecto, no es difícil descubrir relaciones de parentesco entre el episodio clasicista del *Työväentalo* y el templete (Santo Sepulcro) de la capilla Rucellai de la iglesia San Pancracio en Florencia, obra empezada en 1467. En realidad la cita adquiere un significado de homenaje, o así se puede interpretar, como un guiño de complicidad con el homenajeado, al que Alvar Aalto intenta aproximarse con esta evocación. Es también una delicada traslación de la iconografía simbólica albertiana a otros paisajes. No importa que el sentido último sea distinto, porque ahora se trata de dignificar un espacio lúdico de uso popular, dotándolo de una envoltura atractiva, sin pretensiones miméticas. En cierta manera es una democratización estética, muy refinada.

NOTAS

1. El texto fue publicado originariamente en la revista *Composición Arquitectónica - Art & Architecture*, 1990, 6, pp. 104-124.
2. La obra de *Saarinén en Finlandia* pudo conocerse en España a través de una exposición celebrada en Madrid (Septiembre-Octubre, 1985) y cuyo documentado catálogo ha sido editado por el Servicio de Publicaciones del MOPU. La Investigación y el montaje corrió a cargo del Museo de Arquitectura Finlandesa.
3. El texto traducido aparece en *Clasicismo Nórdico 1910-1930*, pág. 90 (MOPU, Madrid, 1983).
4. *La arquitectura de Gunnar Aspiund*. Colegio Oficial de Arquitectos 3. de Madrid, pág. 8.
5. *Työväentalo Jyväskylä*. Alvar Aalto-Museo Jyväskylä, 1984. La traducción del finés al inglés es de Jonathan Moorhouse.

Fotografías de Carmen Jordá. Diseños y bocetos del proyecto original facilitados por la oficina de Alvar Aalto en Helsinki.



Luigi Moretti en Milán

Una regeneración urbana histórica

Juan Francisco Picó Silvestre (UPV)

En la edición de la Biennale de Venezia del año 2016, el título de la muestra del Pabellón Español fue *Unfinished*, inacabado, incompleto, sin acabar. Con este título se resumía las ideas que allí se mostraban sobre una prometedora trayectoria para el futuro de la arquitectura.¹

En los tiempos de crisis que vivimos es necesario cambiar de dirección para adaptarnos a las nuevas situaciones económicas y sociales, algo que, por otra parte, ha venido haciendo la humanidad históricamente. Los cambios de las actividades económicas han afectado al marco físico en el que se desenvuelven readaptándolo y como consecuencia, se va modificando el funcionamiento y la forma de nuestras ciudades. En general, los efectos producidos son: áreas degradadas y segregadas, abandono de la ciudad histórica, incluso las zonas industriales ya tradicionales, despoblamiento, migración, decrecimiento, precios de la vivienda poco asequibles, alquileres en imposible equilibrio con los salarios, transportes inviables, tráfico, contaminación, nula intervención pública, etc. y al final, desafección del ciudadano. Con el desafección del ciudadano se pierde lo genuino del origen de la ciudad: el acuerdo, la concordia entre los *cives* (*civitas*) para compartir y actuar en beneficio de todos.²

Estos efectos son los actuales desafíos para la arquitectura.

Ahora ya es imprescindible utilizar la energía con justicia y por lo tanto, es necesario concebir la arquitectura desde el ahorro material. Por un lado, trabajar con presupuestos económicos ajustados, apartándonos de lo pretencioso que quiere solamente generar espectáculo y de este modo, la arquitectura podrá acercarse a mayores sectores sociales en todo el mundo. Por el otro lado, la arquitectura también debe dirigirse a lo que ya existe, a lo ya fabricado para reciclarlo, para reinventarlo, de manera que así puedan tener oportunidades los tejidos existentes de las ciudades.

Lo inacabado hace tiempo incita ahora a su adaptación, a que incorpore nuevos usos y esto nos conduce a pensar en la flexibilidad de los espacios construidos y a posibilitar la transformación como algo que se producirá inexorablemente. Pero para trabajar la arquitectura con estas condiciones es necesario partir de posiciones humildes y tal vez silenciosas, para otra vez, desde otra mirada y sin olvidar el rigor, desde menos llegar a más. Ésto exigirá un cierto compromiso social y buscar el equilibrio entre lo funcional y aquello

que existe, entre lo ajustado y lo atrevido, entre innovación, creatividad e ingenio y constructores con capacidades limitadas para llevarlo a cabo.

Pero en lo inacabado encontraremos no sólo aquello que se dejó por acabar, sino que también hallaremos aquello que se abandonó, aquello que dejó de funcionar de una manera concreta y sin embargo es susceptible de transformación, aquello que persiste a lo largo del tiempo con cierta dignidad, como una ruina romántica todavía recuperable para la historia.

Es evidente que la arquitectura es un hecho urbano. La forma de los espacios y la forma de sus contenedores es el material de la arquitectura y la forma se realiza trabajando con un vocabulario figurativo de sus elementos. Este lenguaje a veces es nuevo y suele ser abstracto, pero la forma no debería ser inútil ni vacía ni gratuita, la forma cualificará a la arquitectura. A algunos arquitectos nos interesan las formas de la ciudad y como se construyen tales formas arquitectónicas. Pero la arquitectura también es material histórico, la historia de la arquitectura es un lugar al que acudir para conocer nuestra cultura como una cosa operativa.³

Hay muchas ciudades que muestran los efectos de los cambios provocados por la actual crisis. En nuestras cercanías, muchas de ellas se debaten entre la vida y la muerte buscando su salud en actualizaciones administrativas como por ejemplo, las revisiones de sus obsoletos planes generales de ordenación urbana. No la conseguirán con estas revisiones solamente. Muchas de ellas conviven con amplias zonas urbanas cuyo aspecto se asemeja al paisaje de una ciudad bombardeada, al paisaje que aparece después de una guerra. De modo que

hay una cierta actualidad de aquel tipo de paisaje. Por ello es recomendable dirigir nuestra atención hacia las actuaciones que se llevaron a cabo en Milán –una ciudad destruida por la Segunda Guerra Mundial- entre el final de los años cuarenta y los primeros cincuenta del pasado siglo XX. En concreto, hacia las operaciones realizadas por Luigi Moretti, un arquitecto de Roma que a su manera, supo recurrir al poder de la arquitectura desde su tradición clásica, desde el peso abstracto de la historia, pero con la sensibilidad contemporánea⁴ para actuar en unos pocos puntos de la ciudad histórica de Milán, cuyos resultados todavía tienen una contundencia paradigmática. Trabajar sobre la ciudad existente destruida significa trabajar sobre la historia, pero también ajustar soluciones y maneras de hacer históricas de la Modernidad.

La sociedad de ahora es diferente de aquella milanesa que vivió el milagro económico italiano. Sin embargo, todavía nos apasiona la cultura que acompañaba a aquel momento: los nuevos planteamientos del Teatro, el Cine Neorrealista, que algunas veces nos ha mostrado el interés de una ciudad moderna; la arquitectura de profesionales cultos, generosos e inquietos,⁵ capaces de producir objetos diseñados que han definido toda una época, con materiales nuevos como los plásticos o tradicionales como el vidrio; el mundo del automóvil, el desarrollo textil, etc. representado casi por la trayectoria del Salone del Mobile milanés que paradójicamente se ha ido dirigiendo desde el Bel Disegno hacia posiciones o bien, cada vez más elitistas o bien, vacías, en donde el espacio expositivo llega a cobrar más importancia que aquello que se exhibe. Mientras, nos envuelve un horizonte deprimente lleno de desempleo, de precariedad, de incertidumbre, de fascinación por la

riqueza fácil, de banalidad, desidia y desinterés, un horizonte ligero de contenidos y de compromiso. Curiosamente frente a esto surge la Biennale di Venezia en otra dirección.

Después de la guerra los italianos renunciaron al racionalismo de su juventud al reconocerlo como fascista, incorporaron la historia al querer recuperar aquello que la Modernidad había abandonado,⁶ pues en Italia en general y en cierta manera también en España, no se puede escapar del peso de la Historia. Pero Luigi Moretti fue un arquitecto olvidado historiográficamente de manera intencionada. Moretti, después de la guerra, siguió declarándose como un fascista convencido y probablemente, los círculos intelectuales de Milán, propensos a defenderse de lo externo, tenían sus prevenciones con respecto a la cultura diferente y lejana que representaba el arquitecto romano. Lo cierto es que tanto Bruno Zevi como Leonardo Benevolo en sus respectivas Historias de la Arquitectura Moderna apenas lo registraron con una escueta cita. Por otra parte, durante mucho tiempo, las actuaciones de Moretti en Milán fueron tildadas de “formalistas” en el peor sentido de la palabra por los arquitectos de la entonces denominada Scuola di Milano, juicio que se mantuvo incluso en la escuela de arquitectura del Politécnico de Milán hasta prácticamente la actualidad.⁷

Pues bien, ahora Moretti nos sirve de excusa para hablar de regeneración urbana, para explicar el tratamiento arquitectónico de los centros urbanos históricos, para encontrar el nexo de la Modernidad con la Historia y las relaciones entre lo nuevo y lo viejo,⁸ la historia como recurso no como evocación. Y además, en uno de sus escritos de entonces, nos coloca ante el concepto de la flexibilidad de los espacios de una manera muy adecuada a

aquello que la Biennale de Venezia nos proponía al principio:

*“Uno de los requisitos que de ahora en adelante se impone como fundamental en los complejos inmobiliarios de notable entidad, edificados en centros urbanos o en áreas de alto valor comercial, es la flexibilidad funcional, es decir, la ágil adaptación a usos variadísimos de los ambientes o mejor de los espacios, disponibles en general en los inmuebles”.*⁹

Luigi Moretti (Roma 1906 – Roma 1973) es un arquitecto romano que actuará sin prejuicios en Milán desde 1947 hasta 1956. Cuatro fueron sus intervenciones en la ciudad de Milán: la casa albergó en Via Lazzaretto-Via Antonio Zarotto (1947-1953); la casa albergó en Via Bassini (1947-1953); la casa albergó en la Via Corridoni (1947-1950) y el complejo de



1. Alineación sobre el Corso Italia del Complejo Cofimprese Corso Italia-Via Rugabella, (Foto: J.F. Picó).

edificios del Corso Italia-Via Rugabella. De todas éstas, las dos últimas intervenciones nos requieren ahora más la atención (Fig. 1).

Para realizar estas intervenciones, Moretti se distanciará de las preocupaciones formales de algunos arquitectos milaneses que actuaron contemporáneamente. Utilizará su conocimiento de la historia actualizándola en estos proyectos. En el conjunto de edificios del Corso Italia no cumple de antemano la premisa del ajuste a las alineaciones de las calles existentes como condición. En estos edificios no están los sutiles desplazamientos de algunas ventanas sobre sus ejes compositivos ni hay variaciones dimensionales de los huecos para resolver las distintas demandas de los paños de las fachadas ni tratamientos que tiendan a conseguir que la fachada se convierta en un plano casi absoluto sin apenas diferencia entre muro y hueco, a la manera de Asnago y Vender. Moretti utilizó los valores de la profundidad, la riqueza espacial y la volumétrica, todos atributos plásticos del barroco, por tanto de la historia.¹⁰ Rompió el viejo orden urbano creando nuevos recorridos. Nunca produciendo una visión unitaria o general, sino una visión temporal o sucesiva a la manera de la pintura de Caravaggio.¹¹

Analizando la obra de Caravaggio, Moretti establece que en el modo de describir el espacio pictórico del renacimiento, la representación de la realidad era homogénea en todos los puntos de la superficie del cuadro, incluso con el uso de la perspectiva, pues en los espacios fugados posteriores no se disminuía la densidad de la realidad y los detalles de allí tenían la misma resolución que en aquellos del primer plano. Sin embargo, explicaba que ya en el tardorenacimiento se comienza a centrar la densidad de la realidad en ciertos puntos principales de la escena

mientras que en otros secundarios, ésta se vacía. Desde aquí la obra de Caravaggio le parece intensa en las zonas de luz que le interesan al pintor para comunicar el espacio y la voluntad de la escena para, con un corte brusco, enviar a la sombra aquello no principal en la percepción del cuadro. A todos estos efectos, muy típicos de la intensidad del contraste entre la luz y la sombra de la ciudad de Roma –el claroscuro romano– se suma el efecto de convertir el perímetro del cuadro como algo independiente, no prefijado, como algo casual con respecto a la figuración que el cuadro contiene. En realidad éste es un efecto arquitectónico si tenemos en cuenta el modo en que se percibe la arquitectura, sobre todo en los espacios urbanos en los que se desarrolló la arquitectura romana del barroco.¹²

Moretti construye objetos urbanos y por tanto, interviene sobre la forma urbana¹³ relacionando el equilibrio entre masa, articulación volumétrica y estructura,¹⁴ entre materiales, la técnica y el lugar.

Moretti conoció al conde Adolfo Fossataro en la cárcel de San Vittore, un industrial italiano nacido en New York en 1905, administrador delegado de la empresa Higher Life Standard National Company que llegó a ser también productor cinematográfico.¹⁵ Con Fossataro fundó en 1946 la Compagnia Finanziaria per le Imprese di Costruzione e di Ricostruzione COFIMPRESE. Esta empresa nació con el objetivo de ser algo más que una estricta empresa inmobiliaria. Se presentaba ante las instituciones públicas ofertando desde la redacción de los proyectos hasta la financiación necesaria para la ejecución de las obras.¹⁶ En aquellos momentos, la discusión sobre la reconstrucción de Milán se debatía entre la posición de los arquitectos que defendían la intervención pública y las ventajas

de las oportunidades de negocio especulativo que atisbaba el sector empresarial.

La administración local, dirigida entonces por una coalición de izquierdas, era consciente de que no habría más remedio que conjugar las posibilidades tanto de la intervención pública como de la privada. COFIMPRESE estaba bien relacionada con las entidades financieras y su organización era amplia y versátil, de modo que conseguiría ganarse la confianza de la administración pública dado que poseía una fuerte organización técnica, disponía de los medios necesarios para construir y un adecuado sistema financiero. Así pues, con esta infraestructura, Moretti ofreció algo diferente al sistema de reconstrucción de la ciudad de Milán: Una capacidad para abordar intervenciones de cierto tamaño y sobre todo, unas propuestas innovadoras con respecto a las soluciones tipológicas y constructivas.¹⁷

Las *casa albergo* podían acoger a solteros, parejas jóvenes sin hijos o con uno solo, cosa que no existía en el mercado, casi como ahora mismo. Estaban destinados a los sectores sociales en donde había empleados, enseñantes, magistrados, profesionales, estudiantes, técnicos, operarios, etc. que antes tenían que recurrir a las pensiones. Eran alojamientos destinados a la clase media emergente procedente de las industrias manufactureras. Las viviendas se planteaban con baños incorporados a la habitación principal, en los edificios había lavandería, salones de lectura, servicios y espacios comunes amplios, zonas deportivas, etc.¹⁸ En palabras del propio Moretti: *“Como un pequeño centro urbano concentrado en un solo edificio de desarrollo vertical”*.¹⁹ En el caso del complejo polifuncional del Corso Italia, situado en una zona más céntrica, en el área de negocios, la mixtura de funciones fue la clave del éxito. No sólo

habría viviendas, también se construyeron oficinas, locales comerciales en el nuevo espacio urbano interior bien conectado a las calles de alrededor.

Casa Albergo de la vía Corridoni (1947-1953)

Se trata de un conjunto de dos bloques desiguales, uno de ellos de grandiosas dimensiones que se va apreciando lateralmente por detrás del pequeño conforme se avanza por la Vía Corridoni (Fig. 2). Nos sorprenden las dimensiones del conjunto, sin embargo, no es posible percibirlo de forma completa, sino parte a parte, observando cómo cada requerimiento espacial se va resolviendo magistralmente con soluciones que nos son familiares, que son propias del manejo de la disciplina de la forma y del espacio, propias de



2. Casa Albergo vía Corridoni. Vista del conjunto desde la vía Corridoni (Foto: J.F. Picó).

la arquitectura en la ciudad. La disposición del bloque de mayores dimensiones enfrentado al final de la Via del Conservatorio tiene presencia de rascacielos (Fig. 3) y aunque la



3. Casa Albergó vía Corridoni. Vista del testero del bloque grande desde la vía del Conservatorio (Foto: J.F. Picó).



4. Casa Albergó vía Corridoni. Bloque de accesos y servicios comunes (Foto: J.F. Picó).

disposición del bloque se presente oblicua, pues se coloca perpendicular al Corso de la Porta Vittoria, constituye un potente y magnífico final de perspectiva de la calle.

Entre este cuerpo y el bloque menor, dispuesto de manera subsidiaria al mayor según la dirección de la calle Ottorino Respighi, se encuentra el pequeño bloque de los accesos y servicios (Fig. 4). En él que caben más alegrías plásticas al estar controlado en los flancos. El bloque mayor deja al otro lado un largo, un ensanchamiento de la calle Manlio y Giocchino Savaré que ayuda a la percepción de la grandiosa dimensión del bloque grande. Su fachada es un plano muy uniforme en el que se repite hasta la saciedad el mismo tipo de ventana, pero Moretti, a pesar de la seguridad de este recurso, conoce que ha de limitar la superficie y coloca una hendidura central en el desarrollo del bloque que acoge la junta de dilatación estructural (Fig. 5).

El vuelo de los elementos que conforman los huecos de las escaleras están colocados en la cara del bloque que tienen mayor amplitud de visión y así contribuyen a esa rotura de la



5. Casa Albergó vía Corridoni. Detalle de la fachada interior del bloque grande compuesta con huecos de ventanas iguales y con las superficies limitadas por las hendiduras verticales (Foto: J.F. Picó).



6. Casa Albergó vía Corridoni. Detalle de la fachada exterior del bloque grande (Foto: J.F. Picó).



7. Casa Albergó vía Corridoni. Detalle del testero del bloque grande con las grandes superficies revestidas de piezas pequeñas de mosaico vidriado (Foto: J.F. Picó).

continuidad de la superficie, a esa limitación de la percepción focalizada que, en cambio, no limita una comprensión del conjunto formal. Con este recurso evita la pesadez de una solución continua con las dimensiones que se está trabajando (Fig. 6). Algunos elementos especiales van disponiéndose en los lugares necesarios para resolver cuestiones puntuales dentro de la poética del propio Moretti sin llegar a desequilibrar la idea del conjunto.

La calidad de la textura de las superficies realizadas con pequeñas piezas de mosaico vidriado de color blanco (Fig. 7), primorosamente colocadas, sin juntas aparentes en unas superficies amplísimas,²⁰ los alféizares de piedra natural rebajados para elaborar las pendientes y los desgotes, preservando las esquinas altas y bien empotradas, los remates de los cambios de materiales en los basa-



8. Casa Albergó vía Corridoni. Detalle de la solución constructiva del hueco de la ventana que se repite en todo el edificio (Foto: J.F. Picó).

mentos, etc. revelan una tradición constructiva que no se puede entender sin una potente industria manufacturera que la sustente. (Fig. 8).

Complejo COFIMPRESE en corso Italia (1949-1956)

Este conjunto de edificios situado entre el Corso Italia y la vía Rugabella tiene diversas denominaciones, desde el barrio Italia-Missori, por su cercanía a la plaza Missori al final del Corso Italia, barrio Cofimprese Rugabella o el “Palazzo Volante” como le denominó la prensa del momento.

La imponente proa sobre el Corso Italia es un desafío, una cierta concesión al espectáculo desde la posición que Moretti ocupaba en Milán. La vehemencia de su volumen y la seguridad técnica de su implantación no dejan indiferente al espectador. El apoyo de esta proa sobre el cuerpo bajo de locales y oficinas está resuelto con ligereza a una altura que arrastra

las demandas espaciales de la calle Rugabella, acordando la percepción cercana del viandante (Fig. 9).

El Corso Italia es una calle uniforme y bien trazada que desemboca en la plaza Missori, pero en un punto cercano a su final hay un cruce de calles con el ensanchamiento de la plaza Luigi Vittorio Bertarelli y es precisamente aquí, en este espacio de discontinuidad del Corso Italia, en donde se implanta con audacia el volumen de esta proa. En el otro lado, el modo de arrancar la intervención sobre el edificio preexistente del Corso Italia (Fig. 10), una construcción instintivamente tradicional sometida a la tiranía del lienzo de la fachada de la calle, es sutil y respetuosa. Moretti se espera, lo atiende, prepara una hendidura para empezar la intervención con la contundencia



9. Complejo Corso Italia. Vista de la proa del bloque “volante” desde la plaza Luigi Vittorio Bertarelli (Foto: J.F. Picó).



10. Complejo Corso Italia. Detalle del encuentro con el edificio existente en el Corso Italia en el arranque del conjunto (Foto: J.F. Picó).

de la modernidad, pero no a partir de la ignorancia del otro, sino comprendiendo su existencia para cohabitar.

El acceso al espacio abierto del interior de la intervención se prepara a través de un porticado que con sensibilidad moderna hace las veces de una puerta, sin embargo, Moretti no puede escapar de la tentación de la referencia con un arco rebajado de un color rojo vibrante (Fig. 11). La calle interior que discurre perpendicular al Corso Italia se convierte en una moderna interpretación de los tradicionales patios interiores de las manzanas milanesas (Fig. 12). Esta calle se abre suavemente conforme se desarrolla hacia el interior, abriendo el espacio a la sorpresa del edificio del fondo. Un edificio de grandes proporciones, alejado de las vistas del exterior pero que se va descubriendo a medida que se avanza por el recorrido interior. Un sugerente corte vertical dispuesto en el centro del desarrollo del bloque, resuelve otra vez la cuestión de la junta de dilatación estructural pero al mismo tiempo, establece una potente sombra que parte la dimensión iconográfica a la manera barroca (Fig. 13).

La uniformidad del fabricado vuelve a admitir remates laterales diferentes y en cierto modo, caprichosos, resueltos de una manera concienzuda y brillante como elementos plásticos de un relato parcial que acaba enriqueciendo al conjunto argumental de la intervención. Parece un edificio concebido en un momento diferente y sin embargo no es así, todas las piezas de este conjunto conviven equilibradamente. Al igual que estos elementos parciales, hay un numeroso conjunto de detalles, de remates y acuerdos entre partes que solamente se perciben en cada momento del recorrido, sin percibirse a través de una visión completa del conjunto, pero cada uno de

ellos tiene entidad propia y su protagonismo no desequilibra el espacio en el que se enmarca.



11. Complejo Corso Italia. Detalle del pórtico de acceso a la calle interior y del ajuste de la escala con la calle Rugabella (Foto: J.F. Picó).



12. Complejo Corso Italia. Vista del pórtico de acceso desde el final de la calle interior. Nótese el cambio de alineación del bloque de la derecha (Foto: J.F. Picó).

Pero además, todo esto está construido con un delicado uso de los materiales de la construcción y con unas agradables formas de los elementos de la composición general como por ejemplo, las ventanas corridas sobre los sinuosos antepechos que muestran su desarrollo en los testeros, el uso de las piezas pequeñas de mosaico vidriado, las rasgaduras y las superficies curvas que integran las ventanas de la fachada posterior del edificio volante, etc. (Fig. 14).

La independencia forzada de Moretti le convirtió en un personaje autónomo de la cultura arquitectónica oficial de la ciudad. Este “aislamiento” le permitió trabajar en silencio concentrándose en los problemas de la construcción de las ambiciosas y modernas propuestas que hizo equilibrando las

demandas de cada lugar con los sistemas constructivos y los materiales utilizables, a través de un conocimiento de la historia culto e ingenioso que no encerraba desdén alguno.

Los mecanismos y las herramientas para actuar sobre la ciudad existente desde la arquitectura con el objetivo de regenerar la ciudad, tienen ejemplos paradigmáticos a los que recurrir en la propia historia de la arquitectura, tanto en los periodos recientes como en aquéllos pertenecientes a la tradición clásica. Las operaciones llevadas a cabo por los arquitectos que actuaron en la destruida ciudad de Milán en la postguerra, con la adaptación de soluciones de la historia a la modernidad, deben convertirse en material al que recurrir para reflexionar sobre los modos actuales de hacer ciudad.



13. Complejo Corso Italia. Vista del bloque del fondo de la calle interior y de la rasgadura vertical (Foto: J.F. Picó).



14. Complejo Corso Italia. Detalle del final del antepecho de las ventanas corridas del bloque “volante” (Foto: J.F. Picó).

En estos momentos en los que la ciudad se construye no donde lo necesita o lo requiere sino en donde les interesa a los propietarios del suelo, los ejemplos aislados de estos edificios de Luigi Moretti se nos presentan como fragmentos de una ciudad elegante, bella e imposible.²¹

NOTAS

1. Véase el artículo de ZABALBEASCOA, Anaxtu. 2016, p. 38.

2. CACCIARI, Massimo. 2010, p.10. “...los *cives* forman un conjunto de personas que se reúnen para dar vida a una ciudad. [...] los romanos consideraron que la *civitas* era aquello que se produce cuando diversas personas se someten a las mismas leyes, independientemente de su determinación étnica o religiosa.”

3. Véase el artículo de GONZÁLEZ CAPITEL, Antón. 2001, p. 56.

4. En el año 2010 se realizó una exposición en el Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo MAXXI de Roma con el objeto de recuperar del olvido al último de los arquitectos modernos, véase el catálogo de la muestra CASCiato, Maristella *et al.*, 2010.

5. Véase la ponencia de QUESADA, Santiago, 2000, p. 287.

6. GONZÁLEZ CAPITEL, Antón. 2001, *Op.Cit.* pp. 54-55.

7. Véase el artículo de CARUSO, Alberto, 2011, p.17.

8. QUESADA, Santiago, 2000, *Op.Cit.* p. 284.

9. “uno dei requisiti che ormai si impone come fondamentale per i complessi immobiliari di notevole identità, edificati in centri urbani e su aree di alto valore commerciale è la flessibilità di finzione, ciò è l’agevole adattamento ad usi variatissimi degli ambienti, o meglio degli spazi, ingeneri, disponibili negli immobili” en MORETTI, Luigi, 1951-52, p.43.

10. A propósito de los arquitectos Asnago i Vender véase la referencia a su obra en el artículo de CASIRAGHI, Andrea, 2011, p. 66.

11. Véase el artículo de ROSTAGNI, Cecilia, 2011, p. 22.

12. Véase el artículo del propio Luigi Moretti “Discontinuità dello spazio in Caravaggio” en BUCCI, Federico; MULAZZANI, Marco, 2000, pp. 170-173.

13. CARUSO, Alberto, 2011, *Op.Cit.* , p.17.

14. CASCiato, Maristella *et al.*, 2010 *Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all’informale*, (Catálogo de la exposición celebrada en Roma del 30 de mayo al 28 de noviembre de 2010). Milano: Electa, 2010, p.6.

15. ROSTAGNI, Cecilia, 2011, *Op.Cit.*, p. 20.
16. Ver artículo de IRACE, Fulvio, 2011, p. 42.
17. ROSTAGNI, Cecilia, 2011, *Op.Cit.*, p. 22.
18. Ver RIECHLIN, Bruno; VIATI NAVONE, Annalisa, 2011, pp. 24-25.
19. ROSTAGNI, Cecilia, 2011, *Op.Cit.*, p. 21.
20. Moretti decía “*cada cosa es visible y comunica con nosotros a través de su superficie*” en “Valori della modanatura” y “*la limitación de las superficies tiene la función de intensificar los efectos*” en “Discontinuità dello spazio in Caravaggio” ambos artículos en BUCCI, Federico; MULAZZANI, Marco, 2000, pp. 170-176.
21. COLLOTTI, Francesco. 2011, p.64.

BIBLIOGRAFÍA

- BUCCI, Federico; MULAZZANI, Marco. *Luigi Moretti. Opere e scritti*. Milano: Electa, 2000.
- CACCIARI, Massimo. *La ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- CASCIATO, Maristella *et al.*, *Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale*. (Catálogo de la exposición celebrada en Roma del 30 de mayo al 28 de noviembre de 2010). Milano: Electa, 2010.
- CASIRAGHI, Andrea. “Il Quartiere “Cofimprese” Rugabella. Cause e condizioni della forma”. *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanística*. 2011, nº 3, pp. 66-71.
- CARUSO, Alberto, “Moretti milanese”. *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanística*, 2011, nº 3, p. 17.
- COLLOTTI, Francesco. “Sdoganamento, per frammenti belli e impossibili? Le case-albergo”. *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanística*. 2011, nº 3, pp. 60-65.
- GONZÁLEZ CAPITEL, Antón. “De Kahn a Koolhaas. Apuntes rápidos sobre la arquitectura en el último tercio del siglo XX”. *Arquitectura (Madrid 1959)*, 2001, nº 324, pp. 64-61.
- IRACE, Fulvio. “Lame nella città. Il quartiere Missori”. *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanística*. 2011, nº 3, pp. 42-54.
- MORETTI, Luigi. “Ricerche di architettura. Sulla

flessibilità di funzione di un complesso immobiliare urbano”. *Spazio*, diciembre 1951-abril 1952, nº 6, p.43.

- QUESADA, Santiago. “*La arquitectura del silencio. Las obras de Asnago y Vender y Caccio Dominioni*”. (Actas del congreso internacional “Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia”: se celebró en Pamplona, 16 y 17 de marzo del 2000), Pamplona: T6 Ediciones, 2000, pp. 283-290.

- RIECHLIN, Bruno; VIATI NAVONE, Annalisa. “Dalle case-albergo al ‘palazzo volante’. Una promenade fra tensioni spaziali e percettive”. *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanística*. 2011, nº 3, pp. 24-36.

- ROSTAGNI, Cecilia. “Tra professione e ricerca. L’avventura di Luigi Moretti a Milano”. *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanística*, 2011, nº 3, pp. 20-23.

- ZABALBEASCOA, Anatxu. “León de Oro para el pabellón español en Venecia”. *EL PAÍS*, 29 mayo 2016, p.38.

- ZUCCHI, Cino; CADEO, Francesca; LATTUADA, Monica. *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*. Milano: Skira, 1998.



Fundación del Amo

Alcanzando la modernidad a través de la construcción de su Colegio Mayor

Miguel Ángel Gil Campuzano (ESI) - María Teresa Palomares Figueres (UPV)
Ana Portalés Mañanós (UPV)

Introducción

La implantación de equipamientos residenciales en la Ciudad Universitaria de Madrid se inicia con la Residencia de Estudiantes para la Fundación del Amo. Luis Blanco Soler desarrolla este proyecto junto a Rafael Bergamín. Este es el punto de partida para la construcción del primer colegio mayor del recinto universitario. Fue destruido durante la Guerra Civil y, años más tarde, se edificó una nueva residencia denominada Jaime del Amo, en honor al hijo del creador de la Fundación del Amo. El colegio Mayor Jaime del Amo recibió en 1967 el Premio Nacional de Arquitectura. La importancia de esta obra estriba en ser la primera transformación del historicismo hacia la modernidad en los edificios de la Ciudad Universitaria de Madrid. Además, presenta referencias internacionales anglo-americanas de los modelos históricos de los *colleges*. En este aspecto fue significativa la influencia de las motivaciones internacionales características de la Fundación del Amo.

En este texto se pretende analizar la implantación, el programa y las cuestiones constructivas, así como argumentar y poner en valor aspectos relevantes de estos equipamientos residenciales universitarios. Atendiendo a la relevancia que el urbanismo moderno delega en la implantación, en el primer punto se establecen las pautas del emplazamiento respecto de la parcela, destacando el equilibrio entre lo urbano y lo topográfico. El resultado es una secuencia de volúmenes que, favorecida por la pendiente del terreno, se inicia desde el interior hacia el exterior en busca de la naturaleza. Del mismo modo, la segunda parte se centra en el programa funcional y la configuración volumétrica donde se advierte una segregación plena de las funciones que da lugar a los distintos cuerpos que conforman el conjunto. En este proceso de identificación es notorio cómo el aprovechamiento de la luz solar repercute en la formalización de los volúmenes. Cabe señalar que los recursos expresivos empleados son similares a otros

colegios coetáneos de la misma Ciudad Universitaria como el Aquinas, de José M. García de Paredes y Rafael de la Hoz, o el César Carlos, de Alejandro de la Sota, lo que informa de la importancia de estas obras así como que Luis Blanco tenía referencias de las obras más relevantes de la arquitectura nacional. Finalmente, en este texto se hace mención a los procesos constructivos donde el detalle se caracteriza por la limpieza de las líneas y el contraste de materiales. La construcción también adquiere relevancia por la presencia que adquieren las instalaciones en la composición de los alzados. Con la incorporación de las anteriores cuestiones, el edificio se convierte en un espejo de los valores de la Fundación. El proceso proyectual también refleja la afinidad entre el arquitecto y los intereses formativos de la Fundación del Amo que dan lugar a la incorporación de referencias internacionales en el proyecto. Entre ellas, cabría destacar el St. Catherine's College de Oxford, realizado por Arne Jacobsen apenas dos años antes. En dicha residencia universitaria se actualizan los planteamientos originales de los colleges y Blanco Soler los adopta y adapta para su edificio en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Fundación del Amo

La Fundación del Amo¹ se creó en 1928 gracias a las inquietudes formativas del Doctor Gregorio del Amo² que, en 1906, abandona su práctica profesional médica, a la que nunca regresaría, para ejercer de Cónsul en España hasta 1912.³ Durante su estancia como diplomático en Madrid⁴ contacta con la Universidad Central, situada en el casco urbano de Madrid, para desarrollar un futuro programa de intercambio científico entre universitarios de España y Estados Unidos. El resultado de estas inquietudes de Gregorio del Amo fue la

creación de la primera residencia universitaria en la Ciudad Universitaria.

A finales de la misma década, Del Amo puso en marcha dos proyectos filantrópicos de importancia, el primero en 1927 donando a la Universidad de Madrid cuatrocientos mil dólares para la construcción de la que será la primera residencia de estudiantes de la recién creada Ciudad Universitaria y, al mismo tiempo, estableció en California la Fundación del Amo, con una dotación de medio millón de dólares principalmente destinados a becarios españoles y americanos, tanto a alumnos graduados como a profesores.⁵

Residencia Universitaria de Estudiantes Fundación del Amo.⁶ Un antecedente

En 1928, Luis Blanco Soler proyectó junto a Rafael Bergamín la Residencia Universitaria de Estudiantes Fundación del Amo. Impregnado del ambiente madrileño, ávido de internacionalización y deseoso de poner en práctica lo aprendido a través de influencias extranjeras, siendo estas escasas, con temática de la revolución industrial o del arquitecto Viollet-le-Duc. Modesto López Otero, director del Plan Director de la Ciudad Universitaria, encargó la redacción y ejecución de los proyectos universitarios (facultades, bibliotecas, residencias y zonas deportivas) a arquitectos que empezaban a beber de las fuentes de la modernidad, con experiencia de formación o laboral internacional, preferentemente.

Las nuevas tendencias se apreciaban en la obra de Rafael Bergamín y de Luis Blanco Soler. Del primero podríamos hacer referencia a la Casa del Marqués de Villora, de donde Bergamín estuvo muy influido por las corrientes europeas y por el concepto corbusieriano de "máquina de habitar". Buscó soluciones

arquitectónicas basadas en la economía y la funcionalidad.

La residencia de la Fundación del Amo fue emplazada entre el Parque del Oeste y el Antiguo Instituto de Higiene, zona destinada a residencias universitarias del primer Plan Director de la Ciudad Universitaria. En ella se conjuga un lenguaje clasicista con una espacialidad de concepción moderna. Es un edificio que desde el punto de vista constructivo y funcional está resuelto atendiendo a criterios como la no ornamentación con una imagen externa realizada a base de líneas rectas y curvas, que reflejan serenidad, claridad y sencillez, es decir, racionalidad. Blanco Soler gustaba comentar que él siempre proyectó con "un cierto sentido de reposo, de claridad cartesiana"

El edificio se diseñó en forma de "H", incorporando en la zona noroeste un patio claustral que resolvía las distintas circulaciones e independizaba las habitaciones, permitiendo un ambiente propicio para el estudio que garantizaba la tranquilidad. Esta era una de las premisas de los redactores de proyecto. Exteriormente presentaba una composición clásica en tres cuerpos: planta baja, zona central (plantas de la primera a la tercera) y ático. Los núcleos de comunicación vertical se situaron en las maclas de los cuerpos principales que conformaban el conjunto.

En su programa incluía habitaciones, administración y elementos comunes (salas de estar, comedor, cocina, capilla y biblioteca). Junto al edificio principal, separados por un pequeño pabellón longitudinal, se situaban dos campos de tenis y una piscina. La modernidad del edificio se apreciaba principalmente en la funcionalidad y economía de diseño de los espacios interiores. El salón de actos se

amuebló con sillas de tubo de acero cromado con respaldo y asiento de lona azul, diseñados por Blanco Soler y Bergamín, que resultaron muy avanzadas para la época.⁷ Entre sus instalaciones destacaba la anteriormente citada biblioteca que, en 1932, contaba con 1300 volúmenes, una cifra nada desdeñable para la época. En especial cabría destacar los espacios deportivos con pistas de tenis, campos de deporte y piscina.

Se aprecia que, en su afán modernizante, Blanco Soler y Bergamín comenzaron a plantear otros supuestos como las tipologías residenciales, el empleo de los nuevos materiales y el higienismo, pero la modernidad aún quedaba lejos. Algunas soluciones progra-

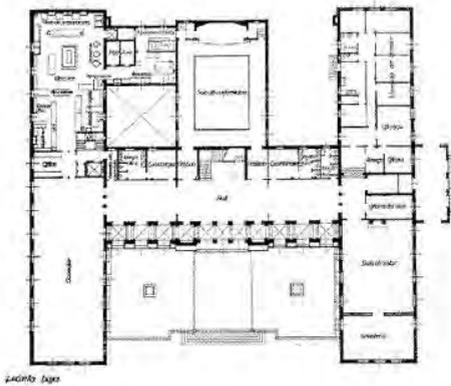


1. Vista de la Fundación del Amo y esquema en planta en forma de H.

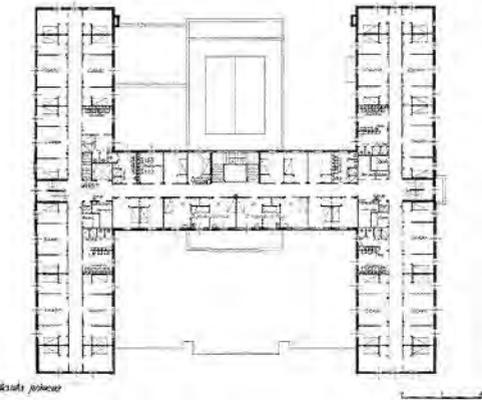
máticas y constructivas de este proyecto eran novedosas y se incorporaron con posterioridad en la residencia que se construiría entre 1964 y 1968, como la sala de estudio intermedia que se diseñó compartida entre dos habitaciones o la utilización de perfiles especiales de acero estirado⁸ para la conformación de los dinteles. Los autores innovaron con la renovación de técnicas y materiales constructivos, empleando ladrillo y hormigón armado.⁹ Sin embargo, algunos detalles constructivos de este primer edificio todavía reflejaban una vinculación con

la construcción tradicional, como los muros portantes de ladrillo, la cubierta inclinada con terminación de teja árabe o los arcos de medio punto de las puertas vidrieras. Según Carlos San Antonio,¹⁰ esta obra es comparable a las de Behrens o Tessenow, donde las renuncias al clasicismo no son historicistas sino la estructura lógica que determina el orden racional de su arquitectura.

La residencia quedó totalmente destruida durante la Guerra Civil y posteriormente no se reconstruyó. Más tarde, Jaime del Amo, hijo del benefactor, quiso continuar con la obra emprendida por sus padres y decidió construir un colegio mayor que llevara el nombre de su progenitor¹¹ y le encargó a Luis Blanco Soler a realización del Colegio Mayor Jaime del Amo.¹²



2. Residencia del Amo. Planta baja.



3. Residencia del Amo Planta 1. Se aprecia como las habitaciones comparten zona de estudio, rasgo importado de Estados Unidos.

Referencias internacionales. Entre los objetivos de la Fundación del Amo destacan las becas para desplazamientos de jóvenes universitarios interesados en ampliar sus conocimientos en el extranjero, exactamente en California. Esta apuesta por la itinerancia como herramienta para favorecer el trasvase de conocimientos también se encaminaba a la formación de los arquitectos. En 1964, previo a la realización del proyecto, Luis Blanco Soler se desplaza a Inglaterra y Estados Unidos donde experimenta los beneficios de los modelos históricos elegidos como referencia para la realización del colegio. En Inglaterra fue invitado por el estudio Basil Spence.¹³ Entre los modelos anglo-americanos se centró en los *colleges*¹⁴ ingleses, considerados pioneros entre los modelos históricos¹⁵ de residencia universitaria. El estudio de estas residencias se debía a que la función residencial era necesaria y constituiría uno de los principales ejes de este sistema en base a que se predisponía al alumnado para obtener una formación cultural e ideológica, además de la científica.¹⁶ Así

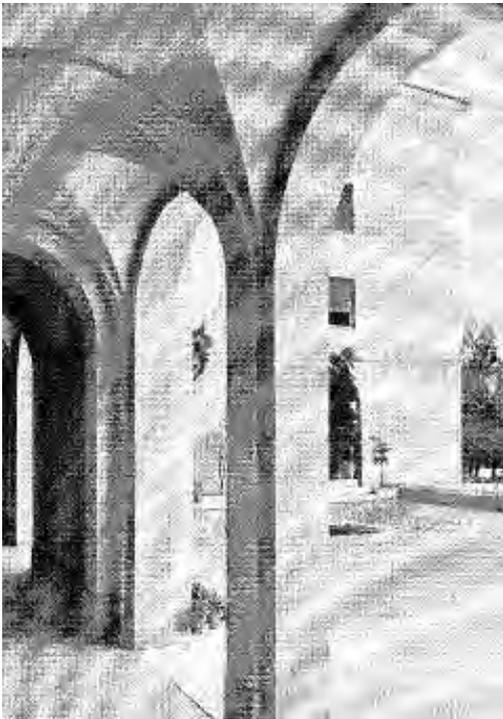
pues, asumiría un importante lugar en la formación integral del individuo.

Los *colleges* eran el resultado de una composición geométrica cerrada, de elevada densidad y carácter homogéneo que conformaba un singular elemento con una marcada identidad urbana. En su configuración destacaba el *quadrangle*,¹⁷ o patio de forma cuadrada o rectangular con un elemento porticado alrededor del que se organizaba el edificio. Actuaban como lugares exteriores de relación cuyo carácter social se quería retomar en los centros residenciales universitarios del siglo XX.

Otra particularidad a destacar de *los colleges* era la reunión entre alumnos y profesores que convivían en un mismo edificio, siendo éste

uno de los motivos que dio origen a la presencia de los espacios comunes de relación. Estas ideas del siglo XII que se mantuvieron hasta la modernidad fueron una de las fuentes de inspiración para Blanco Soler. Entre todos los edificios ingleses centró su atención en el St. *Catherine's College* de Oxford,¹⁸ recién construido por Arne Jacobsen del que tomó algunas referencias para su edificio madrileño.

En el ejemplo inglés se empleaban los elementos tradicionales de los *Colleges de Oxford* pero rediseñados con soluciones modernas, entre las que destacaba su relación



4. Residencia el Amo. Vista desde la galería.



5. Residencia del Amo. Detalle exterior conexión con el jardín.



6. Residencia del Amo. Vista interior cocina.

con el entorno.¹⁹ Mientras que los edificios góticos se cerraban al interior sin participar del espacio exterior, los nuevos esquemas son permeables al entorno en el cual se ubican. Así, la presencia del jardín, un elemento fundamental del diseño inglés, llevó a Blanco Soler a emplear grandes cristalerías de vidrio para integrar la generosa vegetación de la parcela en el interior del conjunto. En el St. Catherine se empleaban unas pasarelas cubiertas que enlazaban las líneas de circulación entre los edificios. Esta referencia fue trasladada a la terraza del Colegio Jaime del Amo, donde se trazó un paso continuo localizado en la fachada principal que unía las habitaciones por el exterior. Al igual que Jacobsen, también estableció una jerarquía de zonificación según las orientaciones disponiendo en la dirección este-oeste las zonas comunes y en la norte-sur las habitaciones de los colegiales.

Con la intención de documentarse para su nuevo trabajo, Luis Blanco Soler también se desplazó a Estados Unidos en 1964. Este fue un viaje importante por dos motivos. Por un lado, los modelos americanos de residencia universitaria fueron una modernización, un modelo evolucionado del *college* inglés. En ellos, el sistema claustral se abría a la naturaleza dejando que el exterior se incorporase al interior, una solución menos ortodoxa. Por otro



7. Calle privada y circulación "acompañando" al jardín, previa al acceso principal al Colegio Mayor Jaime del Amo. Archivo Familiar de Luis Blanco Soler.

lado, con este viaje Blanco Soler podía visitar la sede norteamericana de la Fundación del Amo, en California,²⁰ y otras como las de Washington, Nueva York, Filadelfia, Boston, los Ángeles y San Francisco.²¹ De entre todas ellas fueron las de la costa oeste las que más estudió. También quedó gratamente sorprendido por la residencia de Eliel Saarinen²² en Filadelfia, no sucediendo lo mismo con la de Le Corbusier en Washington.²³

Quedó muy influenciado por el estilo de las residencias y fraternidades norteamericanas en cuyo programa destacaban el restaurante-cafetería, utilizado también como comedor, sala de televisión y de juegos. Con estos elementos se incorporaba la diversión y el ocio al programa residencial, muy característicos del programa americano. Blanco Soler también prestó mucha atención a la centralización de las instalaciones de los conjuntos californianos, particularidad que posteriormente recogería en su Colegio Mayor

El Colegio Mayor Jaime del Amo. En 1962, como ya se ha comentado, Luis Blanco Soler recibió el encargo de la que sería su segunda residencia en dicha Ciudad Universitaria. Según Blanco-Soler, para obtener un buen resultado era necesaria la adecuación del nuevo edificio al entorno, siendo por tanto éste un especial punto de interés en las decisiones adoptadas en cuanto a forma y función. La organización funcional determinará la estructuración del conjunto en volúmenes que se organizan atendiendo a la orografía del terreno y a la búsqueda de la iluminación óptima para habitaciones y centros de trabajo. Por otro lado, la técnica constructiva tendrá un papel notorio y estará vinculada a la imagen del edificio. Por ello, la imagen de vanguardia que muestra el colegio está íntimamente ligada al deseo del autor por emplear procesos constructivos innovadores.

En 1939 la nueva Ley de Reforma Universitaria dio un gran impulso a la creación de colegios mayores aumentando la densidad edificada en toda el área estudiantil.²⁴ De manera constante y espontánea, entre 1939 y 1968 aparecieron un gran número de edificaciones que fueron ubicadas sin atender a ningún plan regulador. La ausencia de marco normativo provocó una disminución de la superficie de zonas verdes respecto a las que se destinaban en el primer Plan Director de la Ciudad Universitaria. La falta de espacio fue un problema para conseguir una parcela donde levantar el nuevo edificio del Colegio Mayor del Amo, cuya construcción era denegada sistemáticamente por el Patronato de la Ciudad Universitaria, debido a la elevada densidad de la zona.²⁵ Finalmente, se cedió el terreno necesario para llevar a cabo el proyecto, en la Avenida de la Moncloa.²⁶

De la parcela cabría destacar su gran tamaño así como los condicionantes naturales que construían una atmósfera excepcional para el uso residencial. Estaba configurada por tres calles de tráfico rodado en su perímetro y colindante con otra propiedad, tenía una fuerte pendiente²⁷ y también estaba completamente rodeada de pinos y abetos. Este escenario llevó a disponer el conjunto residencial en la parte más alta del terreno, con la fachada principal recayendo, aunque no directamente, a la actual avenida Gregorio del Amo y a la calle Manuel Bartolomé Cossío. A la manera de Jacobsen en el *St. Catherine's College*, el acceso se retira de la alineación a calle y se crea un jardín delantero que también remitía las residencias americanas en su apertura a la naturaleza.

El colegio se organizó con dos cuerpos perpendiculares que se cruzaban, resultando una planta en forma de "T" donde cada actividad estaba albergada en un volumen

diferenciado. De este modo, como ya ocurriera por primera vez en el pionero el *Colegio Mayor Aquinas*,²⁸ se conseguía la segregación plena del programa según funciones.

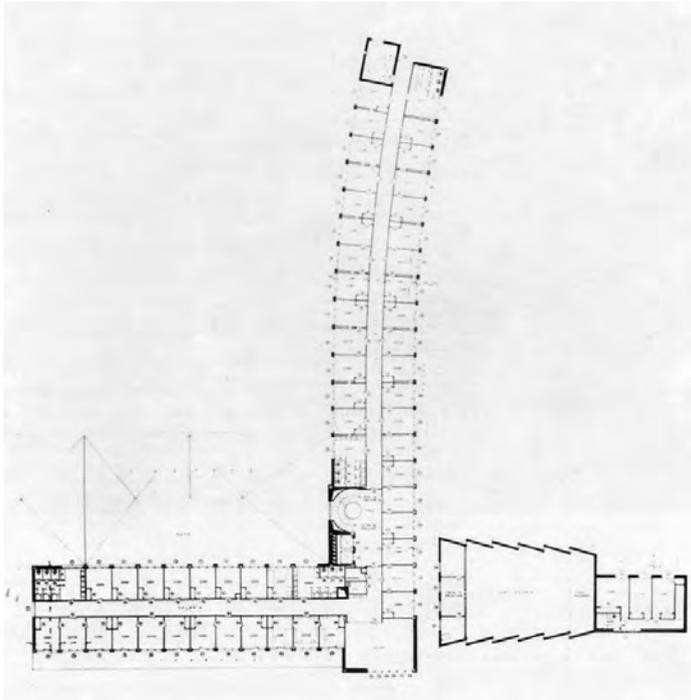
La orientación solar y del solar fue decisiva para la elección del esquema. Los espacios comunes se ubican al noreste-suroeste y las habitaciones de los estudiantes en la dirección sureste-noroeste, obteniendo una distribución adecuada y equitativa de la luz natural para las distintas estancias. De este modo, el bloque de las habitaciones se situó perpendicular a la fachada principal y abierto hacia la naturaleza, en paralelo con las curvas de nivel. Gracias a la



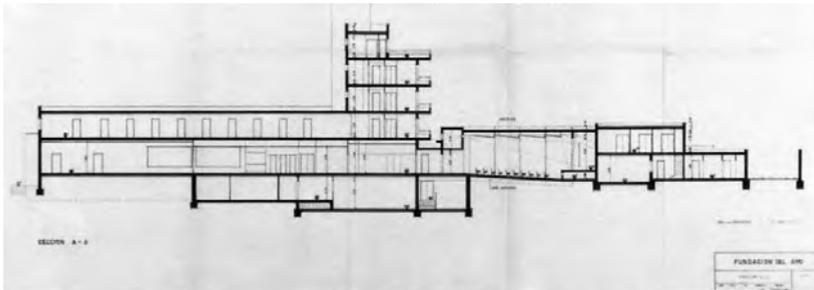
8. Visita de obra del *Colegio Mayor Jaime del Amo* en la Ciudad Universitaria de Madrid (1964-1968). Archivo familiar Luis Blanco Soler.



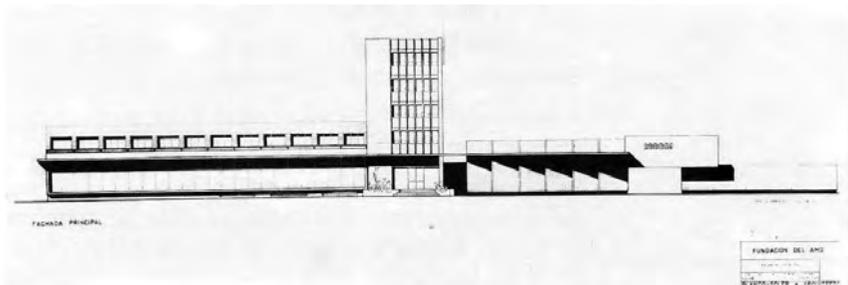
9. Acuarela del Colegio. Fachada noroeste. Archivo Familiar de Luis Blanco-Soler.



10. Planta de conjunto, donde se puede apreciar la independencia del auditorio respecto del conjunto y la pérdida de ortogonalidad del bloque de habitacional.



11. Sección del bloque de fachada principal (alzado este), donde se puede observar la terraza continua que une las habitaciones.



12. Fachada principal de acceso al colegio. (Fundación COAM. Archivo Histórico Ciudad Universitaria de Madrid).

pendiente y a que en planta sótano la estructura de pilares de hormigón se dejaba libre, se obtuvo una planta diáfana permeable para las zonas deportivas situadas a ambos lados de este bloque. Junto a ellos, en semisótano quedaron los servicios para el deporte, duchas y aseos, directamente comunicados²⁹ con las zonas deportivas: pista de tenis, polideportivo y piscina. Esta solución recordaba a la empleada en el primer edificio residencial de la Fundación del Amo pero sin la citada continuidad espacial.

En cuanto a la organización funcional, en planta baja se emplazan los elementos que conformaban la fachada principal: vestíbulo, dos suites para conferencias de invitados y el auditorio, que estaba separado respecto de las otras piezas y tenía acceso directo desde el exterior. Su forma de abanico, conformada a base de muros de ladrillo interrumpidos por cristalerías de suelo a techo, creaba un ambiente interior de claroscuros muy apropiado para su uso. El ritmo estructural de los muros de ladrillo, acompasado por la entrada de luz natural, creaba una secuencia similar a la que Blanco Soler había observado en la biblioteca del *St. Catherine's*.

Al igual que en la primera *Residencia Fundación del Amo*, Blanco Soler colocó adosado al cuerpo principal, en su parte posterior, un volumen que conformaba un claustro alrededor del que se albergaban las salas de estar y de televisión, cafetería, comedor y biblioteca. En la planta primera e independiente del funcionamiento general del edificio se encontraba la capilla y la residencia de los Padres Claretianos, responsables de la dirección del colegio.³⁰

El pabellón de residencia, aunque lineal, presentaba una ligera curvatura sobre los

jardines y la piscina para aprovechar al máximo la luz solar. En la solución se empleó una terraza continua que enlazaba todas las habitaciones y creaba un parasol de ventanas corridas sobre la fachada. Esta propuesta resultaba idónea tanto para filtrar la luz directa como para regular acústicamente las habitaciones pues, a pesar de la tranquilidad del entorno, había que controlar el ruido producido por las actividades deportivas. En este cuerpo se ubicaron 103 cuartos para residentes cuya solución tipológica remitía a la residencia primera al contar con una zona de estudio cada dos habitaciones.

La materialidad se centró principalmente en el cuidadoso tratamiento de los volúmenes, resueltos con una alternancia de materiales



13. Planta sobre exenta sobre pilares de hormigón. Permeabilidad de las zonas deportivas. Archivo familiar de Luis Blanco-Soler

como ladrillo, losas de granito y grandes superficies de vidrio. Blanco Soler intentó dar a cada espacio una identidad propia mediante la disposición de los materiales, asignando distintas materialidades en cada edificio. La fachada principal se configuró con diferentes elementos, logrando un equilibrio formal gracias a su materialidad: en un extremo el zigzag del ladrillo del auditorio, recurso importado del *St. Catherine's College de Oxford*; en el centro el cuerpo vertical que daba acceso al edificio se resolvió con una pantalla rectangular de grandes superficies acristaladas



14. Interior de la biblioteca del *St. Catherine's College* en Oxford.



15. Interior del auditorio del Colegio Mayor Jaime del Amo, Archivo familiar Luis Blanco-Soler.

y gruesas losas de granito. Finalmente, en el otro extremo se situó un volumen acristalado rematado por una cornisa de granito. Por encima sobresalía un cuerpo en forma de "L", ejecutado en ladrillo. En la fachada noroeste el protagonismo recaía sobre la terraza, continua y volada, por la que circulaban los conductos de desagüe, a la manera americana. La suroeste se construyó con bandas horizontales de ventanas continuas compartimentadas por unas pilastras de granito, que creaban un fuerte contraste material con el ladrillo del resto de paramentos.

Habría que destacar la sencillez en la ejecución y en la ornamentación de las fachadas que se reducía a los elementos constructivos de los recercados de ventanas y a las impostas que marcaban la horizontalidad del conjunto.

En cuanto a las instalaciones, cabe destacar que, influenciados por las instalaciones de residencias británicas y estadounidenses, dotó al conjunto de infraestructuras centralizadas como calefacción, grupos de presión, y transformadores.

La ejecución de la escalera merecía especial atención por su trazado en espiral y por su sistema estructura que estaba resuelto con una lámina helicoidal de hormigón, rematada con peldaños de mármol. El arquitecto mostró su interés por experimentar con los sistemas constructivos, más allá de emplear la bóveda de ladrillo, así como una decidida apuesta por la presencia y expresividad del elemento de comunicación. De hecho, en la mayoría de colegios se empleó habitualmente el uso de la escalera de tramo rectangular.

El control de los detalles se llevó también al interiorismo como en su primer proyecto.

Blanco Soler estuvo muy pendiente del diseño y del acabado de estos espacios para los que se utilizaron materiales nobles, entre los que cabía destacar mármoles y maderas de distintas clases. El pavimento de cada estancia se adecuaba a su representatividad y uso e iba cambiando atendiendo a ambas consideraciones: mármol blanco en el vestíbulo, moqueta en la biblioteca, cerámico en el bar, etc... También se prestó especial atención en el diseño y elección del mobiliario de la biblioteca con mesas, también en madera, sillas tapizadas en piel verde y lámparas con pantallas de plástico del mismo color.

En definitiva, el Colegio Mayor Jaime del Amo es un edificio que muestra una decidida apuesta por un planteamiento moderno desde las tres escalas analizadas en este texto. A nivel urbano, las circunstancias naturales condicionan el emplazamiento y el edificio se concibe como el resultado del diálogo con el entorno, incorporando soluciones que favorecen la transparencia y la continuidad interior-exterior con a la incorporación de superficies acristaladas. Desde el punto de vista funcional, hay que señalar las novedades programáticas de procedencia anglo-americana entre las que destacan las zonas complementarias a la actividad residencial más propias de un "club", como salones de ocio, debates y salas de conferencias; todas ellas relacionadas con la formación cultural que se desea para el estudiante. En este apartado de influencias, también cabe destacar la importancia que la educación física tenía para la juventud en los programas americanos y por ello se requería la presencia de las instalaciones deportivas. Como dichas instalaciones eran deficientes en el ámbito del campus, se incluyeron en el proyecto de la residencia universitaria como una parte significativa de su programa de necesidades.

Finalmente, desde la escala más pequeña, la que afecta a la construcción, el edificio incorpora instalaciones centralizadas para mejorar las condiciones de confort e higiene, paradigmas de la modernidad.



16. Biblioteca del Colegio Mayor Jaime del Amo. Archivo Luis Blanco Soler.



Escalera helicoidal situada en la macla de los dos cuerpos perpendiculares. Archivo Luis Blanco Soler.

El conjunto desprende coherencia y ello se debe al diseño global proyectado por el arquitecto. En 1968, José María Castillo Riol, director del colegio, comunicó a Luis Blanco Soler el deseo de los consejeros de la Fundación del Amo de concederle la "Beca Colegial de Honor". De este modo se expresaba la gratitud por sus trabajos realizados para dicha fundación. Un año antes, en 1967, la obra recibió el Premio Nacional de Arquitectura.

NOTAS

1. Se creó con el propósito de otorgar becas de intercambio a estudiantes españoles y americanos. Una de sus premisas era dotar de equipamientos necesarios a la universidad, principalmente a través de residencias de estudiantes y laboratorios. Una de sus primeras acciones fue la financiación tanto de un laboratorio de Química y Genética para la University of California como la residencia de estudiantes Fundación del Amo en la Ciudad Universitaria de Madrid. Durante los primeros años de funcionamiento, a través de su Junta Consultiva, esta Fundación gestionaba y concedía directamente becas de estudio a alumnos españoles y californianos.

2. Gregorio del Amo (Santoña 1858, Los Angeles 1941) médico, filántropo y diplomático español nacionalizado estadounidense. Se doctoró en Medicina por la Universidad de Madrid en 1879.

3. GLICK, Thomas F., "Fundaciones americanas y Ciencia Española: La Fundación del Amo, 1926-1940", en ESPAÑOL GONZÁLEZ, Luis (ed.): *Estudios sobre Julio Rey Pastor (1888-1962)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1990, pp. 313-326.

4. *Ibidem*

5. GILLINGHAM, Robert Cameron, *The Rancho San Pedro. The Story of a Famous Rancho in Los Angeles County and of its Owners The Dominguez Family*. Los Angeles: Cole-Holmquist Press, 1964, pp. 313-325.

6. Cf. Nota 1.

7. DIEGUEZ PATAO, Sofía, *La Generación del 25. Primera Arquitectura Moderna en Madrid*. Madrid: Cátedra, 1997, pp. 224-225 y 284-286.

8. AA. VV., *La Ciudad Universitaria de Madrid*, volumen II. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad Complutense, 1988, p. 24.

9. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, *Luis Blanco Soler. Tradición y modernidad*, Madrid: EAE Editorial Academia Española, 2013, p. 228.

10. SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos; "El Madrid del 27. Arquitectura y Vanguardia: 1918-1936", Madrid: Comunidad de Madrid, 2000.

11. SEOANE, Carlos, *Gregorio del Amo: un mecenas desconocido*, Madrid: Gaceta Complutense, 2000.

12. El proyecto del nuevo Colegio Mayor Jaime del Amo, 2ª edición de la Fundación construida en 1929 y destruida en 1937 por una mina, fue encargado a Blanco Soler (Rafael Bergamín había fallecido durante la Guerra Civil) a mediados de los 60 por Jaime del Amo, hijo de D. Gregorio del Amo.

13. ARBAIZA, Silvia, *Luis Blanco...*, *Op. Cit*, p. 231. Sir Basil Spence (1907-1976). Arquitecto británico. Entre sus obras destacan la catedral de Coventry (1962); Hyde Park Barracks de Londres y la Biblioteca Sydney Jones de la Universidad de Liverpool (1976).

14. Se puede considerar que el comienzo de la función residencial estudiantil en Inglaterra data del siglo XII cuando Enrique II de Inglaterra prohibió a los estudiantes ingleses la asistencia a la Universidad de París. Oxford empezó a crecer con rapidez y se fundaron las primeras residencias estudiantiles que, más tarde devinieron en los *colleges*. La salida del “conocimiento” desde los claustros catedralicios y monacales a su encuentro con la sociedad formuló, en Gran Bretaña, un modelo arquitectónico del cual tomó cuerpo la propia Universidad. La implantación física de este modelo se va a realizar en torno a un espacio central alrededor del cual se van a disponer las distintas estancias que conforman los colegios. La herencia del claustro viene reflejada en los patios de este modelo arquitectónico de colegio: el college. Estos patios, además, supondrán una unidad de crecimiento de los propios colleges.

15. En el tipo arquitectónico de residencia universitaria existen una serie de modelos históricos que son:

- El boloñés, colegio universidad
- El parisino, adaptación de hospederías a colegios mayores
- El británico, Oxford y Cambridge: *el college*
- El estadounidense: el campus

16. *El college* presenta una autonomía más acusada que sus homónimos continentales tanto con respecto al Estado como a la propia Universidad.

El esquema organizativo se desarrolla entorno a un patio o patios donde vuelcan las distintas zonas del programa. La función de estos patios es actuar como lugares exteriores de relación. El ambiente producido

por este esquema funcional será “buscado” en centros residenciales universitarios del siglo XX. Esta forma no reglamentada de formación y educación que este tipo de residencia universitaria ofrece, al margen de los auditorios y laboratorios, llenó el vacío del estudio formativo respecto de conocimientos culturales e ideológicos.

Este tipo de residencias universitarias asumieron una importante parte en la formación integral del individuo.

17. En este espacio se puede leer la huella de la arquitectura monástica en tanto que el claustro constituye un espacio de marcado orden formal dentro del cual el control de la vida estudiantil es más directo. Además, mediante esta geometrización, se logra constituir una ciudad con su propia geometría, o al menos con un patrón o módulo de crecimiento

18. *Ibidem*.

19. GIL CAMPUZANO, Miguel Ángel, *Residencias Universitarias: Historia, arquitectura y Ciudad*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p. 233.

20. La Fundación del Amo proporcionaba becas de movilidad incentivando intercambios entre estudiantes y científicos españoles y californianos

21. ARBAIZA, Silvia, *Luis Blanco...*, *Op. Cit*, p. 230

22. *Ibidem*, p.230. SAARINEN, Eliel, *Search for Form*. New York, 1936: *The City: its Growth, its decay, its Future*. New York, 1943; CHRIST-JANER, Albert, *Eliel Saarinen*, Chicago, Londres y Toronto, 1948. TEMKO, Allan, *Eero Saarinen*, Nueva York y Londres, 1962; SPADE, Rupert, *Eero Saarinen*, Nueva York y Londres, 1971; KUHNER, Robert A., *Eero Saarinen, his life and work*, Monticelli, Illinois, 1975.

23. BLANCO, Luis, “Fundación...”, *Op. Cit*, p.187.

24. ARBAIZA, Silvia, *Luis Blanco...*, *Op. Cit*, p. 228.

25. *Ibidem*, p. 229.

26. BLANCO, Luis. “Fundación...”, *Op. Cit*, p.187.

27. El desnivel entre la fachada principal Y la posterior era de 3,5 m aproximadamente.

28. Como referencia de Arquitectura, merece especial atención el texto de Carmen Jordá Such en *Equipamientos I, Lugares públicos y nuevos programas*.

Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965, pp. 11-21

29. En la actualidad, el colegio ha sido reformado y se han interpuesto paños de vidrio o persianas metálicas entre los distintos elementos, interrumpiendo las comunicaciones y modificando el sentido original del proyecto.

30. ARBAIZA, Silvia, *Luis Blanco...*, *Op. Cit*, p. 232

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *La Ciudad Universitaria de Madrid, volumen II*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad Complutense de Madrid, 1988.

- ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, *Luis Blanco Soler. Tradición y modernidad*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2004.

- BLANCO SOLER, Luis. "Fundación del Amo II", en *Recuerdos*, octubre de 1983.

- CAMPO BAEZA, Alberto, *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 1982.

- DIEGUEZ PATAO, Sofía, "Destrucción, reconstrucción y un nuevo carácter de la Ciudad Universitaria. Años 40", en *La Ciudad Universitaria de Madrid (I)*, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad Complutense, 1988.

- GIL CAMPUZANO, Miguel Ángel, *Residencias Universitarias: Historia, arquitectura y Ciudad*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.

- SEOANE, Carlos, "Gregorio del Amo: un mecenas desconocido", en *Gaceta Complutense*, 17 de octubre de 2000.



Cheste: puerta de entrada al sistema de las Universidades Laborales

Juan Bravo Bravo (UPV)

Introducción

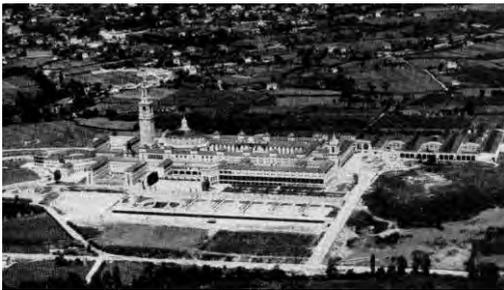
Las Universidades Laborales (en adelante UULL) constituyeron un sistema educativo de naturaleza profesional que, bajo la cobertura institucional del Ministerio de Trabajo, convivió en paralelo al sistema general amparado por el Ministerio de Educación. Nacieron en 1950 por iniciativa de José A. Girón, al frente durante muchos años de la cartera de Trabajo, con el objetivo de nutrir el incipiente proceso de industrialización español de los imprescindibles cuadros medios de obreros cualificados. Al amparo del desarrollismo económico vigente durante las décadas de los sesenta y setenta, se fueron extendiendo hasta alcanzar un máximo de veintitún centros. Sin embargo, a partir de la Ley General de Educación de 1970, su autonomía y singularidad se redujo considerablemente lo que, unido a la crisis económica que frenó el proceso de desarrollo y a la decadencia del propio régimen político que las amparaba, vino a determinar su extinción en 1979, cuando uno de los últimos gobiernos de la transición democrática presididos por

Adolfo Suárez, determinó su adscripción al Ministerio de Educación y Ciencia, sumándose a las numerosas transformaciones que se estaban llevando a cabo en las diferentes instituciones y organismos del Estado.¹

Las características del sistema estuvieron claramente marcadas por contar con una privilegiada fuente de financiación que procedía —hasta en un 90%—, de las Mutualidades Laborales, entidades gestoras de la Seguridad Social que recaudaban las cotizaciones obligatorias de todos los trabajadores. Bajo tal cobertura, los beneficiarios del sistema eran los hijos de los trabajadores adscritos a esas mutualidades, que estudiaban bajo un régimen de internado —inicialmente en exclusiva—, y de beca integral que cubría todos sus gastos, no únicamente los educativos sino incluso aquellos otros de manutención, vestido, transporte, etc. Tal generosa financiación, junto a su elevada autonomía y ágil y jerarquizada estructura, lo dotaron de excepcionales medios —tanto materiales como humanos—, que le permitieron incorporar actividades educativas y metodologías docen-

tes en la vanguardia pedagógica del momento como, por ejemplo, bajas ratios de alumnos por aula; gabinetes de orientación psicológica; aulas específicas para dibujo, música o audiovisuales; sobresalientes equipamientos deportivos, etc.

A la hora de intentar un balance del sistema no debe olvidarse el contexto en el que este fue concebido: a finales del período autárquico, con un panorama socioeconómico donde el grueso de la población pertenecía al sector rural con una formación educativa deficiente —con más de cinco millones de analfabetos—, en una situación de evidente subdesarrollo económico. El proyecto surgió y se desarrolló en el marco de un sistema político totalitario, sustentado por unos principios que procedían fundamentalmente del falangismo —a cuyas filas pertenecieron todos los ministros de Trabajo de la dictadura, desde el propio Girón—, e inspirados y apoyados en el nacional-sindicalismo por un lado y en el nacional-catolicismo, por otro. Condicionantes a los que, además, cabe añadir una conveniente instrumentalización orientada a convertirlo en buque insignia de la política social del franquismo.



1. Luis Moya, et. al.: *Universidad Laboral de Gijón*, 1946-57. Vista general

En su saldo negativo cabe anotar, sobre todo, una planificación prácticamente ausente, de manera que, pese a contar con esos cuantiosos medios materiales señalados en un principio —«sin duda la institución mejor dotada, junto con la Universidad de Navarra y algunos colegios privados para ricos»²—, el número de sus beneficiarios fue relativamente bajo: «en los momentos de mayor expansión, a mediados de los 70, el número de alumnos por todos los conceptos y enseñanzas sobrepasaba ligeramente los 50 000».³ Por otra parte, entre sus aspectos positivos hay que volver a mencionar el carácter innovador de esas técnicas pedagógicas, que se utilizaron en sus enseñanzas, incorporando estructuras organizativas, procedimientos y metodologías cuya aplicación anticipó en décadas su adopción por el sistema educativo general.

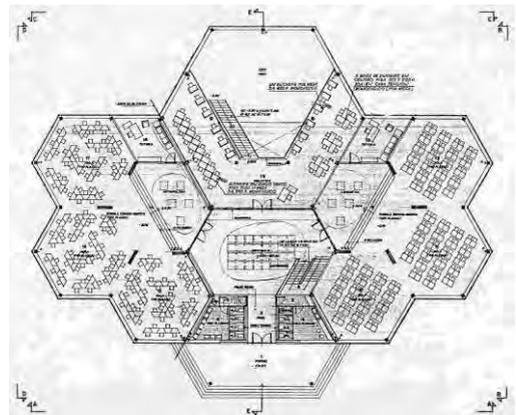
Con la perspectiva que proporcionan los casi cuarenta años transcurridos desde su desaparición, su legado probablemente más valioso está constituido por la, en términos generales, magnífica serie de conjuntos docentes dispersos por buena parte de la geografía española. Éstos constituyen, en su mayoría, una notable aportación al patrimonio arquitectónico contemporáneo cuyo estudio conjunto y detallado no había sido abordado hasta fechas recientes. Es cierto que existían algunos trabajos previos, bien monográficos sobre aquellos centros cuya sobresaliente calidad los había hecho destacar —casos de Cheste, Tarragona, Orense o Almería, por ejemplo⁴—; bien en el ámbito más general de estudios sobre la arquitectura de determinados territorios —como Andalucía o Galicia⁵—; o también, en el contexto de la trayectoria general de aquellos arquitectos —casos de Luis Moya, Julio Cano Lasso o Fernando Moreno Barberá⁶—, objeto de investigaciones generales sobre el conjunto de su obra. Sin embargo, un

estudio completo de los veintiún centros —más un vigésimo segundo que quedó en proyecto— no vio la luz hasta la tesis doctoral presentada en septiembre de 2014 por Miguel A. Robles Cardona.⁷ Dicho trabajo realiza una catalogación de arquitectos, proyectos e intervenciones a lo largo del tiempo; revisa el estado actual de uso y conservación; analiza las características relevantes y los principales datos estadísticos y reúne una completa compilación bibliográfica. Todo ello le permite reflexionar sobre la evolución de unos centros cuya distribución cronológica comprende un periodo fundamental de la arquitectura española, así como fundamentar sus valores patrimoniales como conjuntos arquitectónicos de características poco comunes tanto por sus considerables dimensiones como por la complejidad de sus programas.

Parecería que dicho estudio ha reactivado el interés por dicho patrimonio, como puede deducirse de diversos trabajos aparecidos desde entonces. Por ejemplo, a ellas se dedicaron, como era previsible, varios trabajos presentados al VIII Congreso Docomomo Ibérico, dedicado a *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación*;⁸ pero también alguno del II Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: *Aprender de una obra*;⁹ llegando incluso a celebrarse en mayo de 2015 un curso específico en la Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera, dedicado monográficamente a ellas: *Monumentos inevitables. Universidades Laborales*.¹⁰

La revisión de tales trabajos permite comprobar cómo la arquitectura de las UULL supone un claro reflejo de la arquitectura española de las décadas centrales del siglo XX, cuando se produce la progresiva asimilación y definitiva aceptación de los principios del Movimiento Moderno, no solo por parte de los

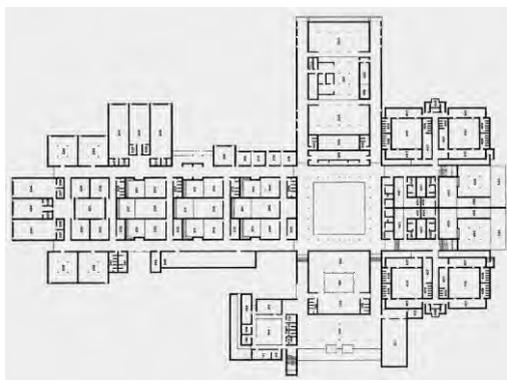
profesionales sino también por los poderes políticos y económicos, así como por la sociedad en general. Más allá de los incuestionables valores arquitectónicos particulares de algunos de estos centros, estudiar la arquitectura de las UULL supone estudiar la evolución de la arquitectura española durante la dictadura. Estudio que, además, se revela muy pertinente dado que éstas constituyen un conjunto coherente y completo —a modo de canónico microcosmos especialmente significativo—, cuyo conocimiento puede resultar especialmente económico en términos de esfuerzo y rendimiento. Su representatividad radica en que todos y cada uno de los casos abarcan una amplia diversidad de programas funcionales —residenciales, docentes, administrativos, de servicio y mantenimiento, representativos del poder civil y religioso, etc.—; variedad de escalas de diseño —desde la planificación urbanística hasta, en muchas ocasiones, la de producto e identidad gráfica—; diversidad y complejidad de problemas de proyecto —numerosa población que realiza



2. Fernando Moreno Barberá: *UL Las Palmas*, 1971-73: Aulario de lingüística con particiones plegables que permiten una distribución flexible. © Archivo personal del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia (en adelante, © AP-CTAV).

determinadas tareas cotidianas de manera simultánea, espacios de grandes luces para concentraciones multitudinarias, dificultades de acceso a materiales constructivos modernos durante los primeros años, etc.—, dispersión territorial por toda la geografía estatal —lo que implica diversidad de condiciones de implantación, tradición, climáticas, topográficas, etc.—; amplia distribución cronológica durante casi tres décadas —lo que posibilita comparaciones diacrónicas para ilustrar su evolución—; etc.

No hay que olvidar, tampoco, que se trata de conjuntos de promoción pública cuyos encargos se adjudicaron a algunos de los mejores profesionales del momento, siempre bajo condiciones de ajustados presupuestos unitarios y de plazos —tanto de proyecto como de ejecución—, especialmente breves para su complejidad. Bajo tales condiciones, parece razonable suponer que sus arquitectos ejercieron su creatividad con elevados grados de libertad, lo que permitiría interpretar cada uno de estos conjuntos como una especie de *foto fija*, representativa no únicamente de la poética personal de sus autores sino también como una pieza especialmente significativa de los temas



3. Julio Cano Lasso, et. al.: *Universidad Laboral de Almería*, 1973-74. Planta general.

en discusión por parte de la arquitectura española del momento. Así, el ciclo empieza con los iniciales planteamientos críticos y alternativos de Luis Moya y su equipo en Gijón (1946-57) o Zamora (1947-57), pasa por los titubeos de Tarragona (1950-58), Córdoba (1952-56) o Sevilla (1952-65), para alcanzar su culmen de la más ortodoxa modernidad en Cheste (1965-69), de la mano de Moreno Barberá. A continuación, este mismo arquitecto incorpora en Toledo (1971-77) y Las Palmas (1971-73) determinadas revisiones críticas procedentes de tendencias organicistas contemporáneas mientras que, paralelamente, otros profesionales como el equipo formado por Luis Laorga y José López Zanón en A Coruña (1960-67), Cáceres (1964-67) o Huesca (1964-67) o, también los dirigidos por Julio Cano Lasso en Almería (1973-74), Logroño (1973-74) o Albacete (1974-75), ensayarán otro tipo de innovadoras revisiones derivadas de composiciones tipo *mat-building*,¹¹ por ejemplo.

Conviene señalar, sin embargo, cómo esa progresiva asimilación de corrientes arquitectónicas foráneas está indisolublemente asociada a la progresiva apertura e internacionalización de la economía española, así como al imparable proceso de industrialización que, además de demandar nuevos programas de necesidades, facilita la disposición de los nuevos materiales producidos industrialmente —acero y hormigón armado—, así como posibilitan el recurso a sistemas de construcción industrializada, cuyo carácter decididamente experimental ha dificultado, en muchas ocasiones, posteriores condiciones de conservación y mantenimiento. Conviene pues distinguir entre una modernidad de planteamientos y actitudes y un lenguaje arquitectónico moderno, dado que hay casos en los que la modernidad es meramente superficial mientras que, en otros, bajo lenguajes de apariencia

claramente tradicional se traslucen una metodología y unos planteamientos decididamente modernos.

Hay que mencionar, por último, cómo esos profesionales responsables del proyecto y ejecución de las UULL fueron, en su mayoría, representantes sobresalientes de una generación de arquitectos españoles que compartía similares principios como, por ejemplo: una exigente formación; una profunda curiosidad que les llevó a elevar su mirada más allá de sus fronteras hacia el panorama arquitectónico internacional; una mentalidad abierta que provocó su interés por la experimentación con aquellos materiales y productos que una industria en progresivo desarrollo iba poniendo a su disposición, colaborando incluso, en muchos casos, en el desarrollo de nuevas soluciones técnicas y suministros cada vez más elaborados; una evidente destreza en el planteamiento y solución de problemas de diseño a diferentes escalas; o, finalmente, una generosa manera de entender la arquitectura como soporte para la expresión y desarrollo de otras disciplinas artísticas.

Desarrollo

En ese fértil panorama anteriormente descrito, el centro de Cheste constituye, como se ha visto, una de sus piezas clave debido a su posición central y singulares características, cualesquiera de cuyos aspectos resultan claramente modernos. El centro fue concebido como puerta de entrada al sistema por lo que se diseñó para una capacidad de cinco mil estudiantes —muy superior al del resto de centros—, de edades comprendidas entre los doce y los catorce años, inferior a las de las demás UULL. Por tanto, sus superficies de suelo, útiles y construidas son, con mucho, las mayores del sistema, hasta el punto de que al

arquitecto le gustaba ilustrarlas destacando que la población del centro era mayor que la del noventa por ciento de los municipios españoles de la época.

Igualmente singular resulta la peripecia de su ejecución dado que, inicialmente, el proyecto fue minuciosamente redactado para un emplazamiento de marjal, próximo a la Albufera, cuya ajustada superficie, plana topografía y escasa salubridad consecuencia de su naturaleza pantanosa, no acababan de satisfacer al arquitecto quien insistió en la búsqueda de alternativas. La opción de Cheste apareció con la subasta de las obras ya iniciada y, ante sus evidentes ventajas, el arquitecto aceptó el desafío del cambio de emplazamiento de manera que la redacción del proyecto modificado —consistente en la adaptación a la nueva topografía de unos edificios que mantenían sus características a partir de la cota cero—, transcurrió en paralelo al rápido avance de las obras.¹² El resultado final no trasluce en absoluto lo adverso de tales condiciones, antes bien, podría interpretarse como una especie de comprobación experimental de la validez de principios y recursos de la modernidad para resolver extensos y complejos programas funcionales —en un contexto de limitadas condiciones financieras y tecnológicas y ajustados plazos—, adaptándose a distintos emplazamientos, dado que la parcela definitiva en Cheste reúne características radicalmente distintas a aquella inicial, tanto por su topografía en ladera —cuyos desniveles rozan los cien metros—, como por sus mucho mayores superficie, perímetro y altitud, diferente posición y relaciones respecto la ciudad central e, incluso, microclima o vegetación.

La economía se convirtió en uno de los principios rectores del proyecto. Economía que orienta gran parte de las decisiones como, por

ejemplo, someter todas las dimensiones planimétricas a una rígida modulación para propiciar la estandarización de numerosos elementos constructivos —tales como carpinterías, peldaños, barandillas, etc.—, paso previo para facilitar su prefabricación y seriación, así como su puesta en obra. Resulta igualmente económica la reducción a tres del número de materiales principales: hormigón armado visto, para la estructura; ladrillo de cemento visto, de textura rugosa y fabricado *ex profeso*, para los cerramientos; y madera de pino visto, barnizado en su color, para las carpinterías. A estos cabe añadir baldosas de gravilla para los pavimentos y la vegetación autóctona, que asume un papel protagonista en la cualificación de los espacios exteriores, introduciendo el color como variable temporal en contraste con la austeridad cromática de los elementos permanentes.

Al mismo principio de economía obedece la decisión de dejar al aire todas las circulaciones del conjunto, no solo las exteriores de tipo urbano que relacionan los edificios entre sí, sino incluso también aquellas otras interiores a las mismas edificaciones, de modo que los únicos espacios cerrados son las estancias habitables —aulas, comedores, dormitorios, servicios higiénicos, etc.—, mientras que los elementos de circulación horizontal y vertical —corredores, escaleras, pasillos, atrios, distribuidores, etc.— se mantienen siempre como espacios sin cerrar y, por tanto, sin acondicionar, aunque se maticen sus diferentes grados de apertura exterior. Tales premisas redundan no solo en una notable economía de ejecución —siempre conveniente en un conjunto de tales destino y dimensiones—, sino también en la futura reducción de gastos de mantenimiento y conservación, principio toma-



4. *Universidad Laboral de Cheste*: Comparación entre la solución inicial en la Albufera y la definitiva en Cheste. © AP-CTAV

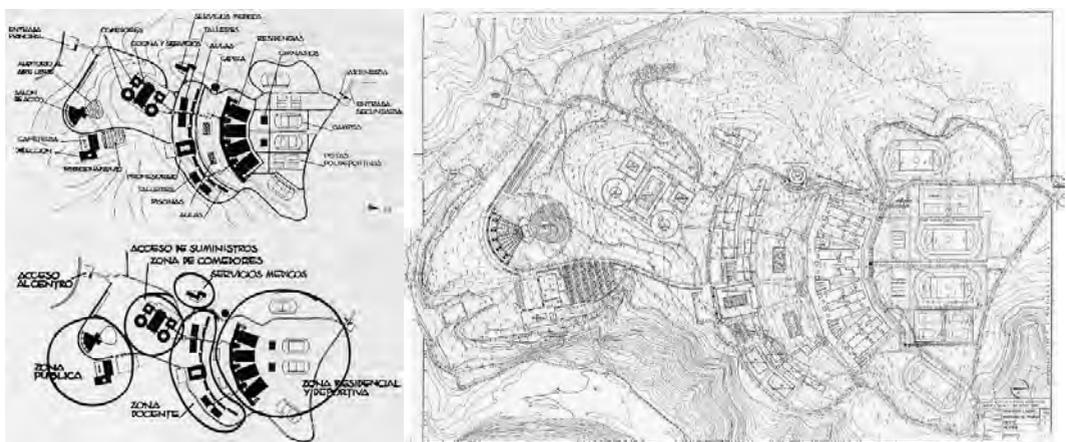
do siempre en cuenta dado el elevado número y particulares características de sus ocupantes, de los que podía deducirse un uso intensivo y unos cuidados no siempre tan exigentes como merecidos.

De esa manera podría decirse que el resultado es una especie de arquitectura ecológica *avant-la-lettre*, no solo por su reducción a lo esencial —eliminando todo elemento superfluo y todo gasto no debidamente justificado—, sino también por la temprana consideración de ese principio de mantenimiento sostenible, así como por la incorporación al proyecto de diferentes variables naturales. Por ejemplo, el protagonismo concedido a los mecanismos de control solar, consistentes en un expresivo repertorio de parasoles debidamente calculados en función de la orientación de cada una de las fachadas y convertidos en verdadero *leitmotiv* de éstas, patrón gráfico que evidencia los ritmos y módulos compositivos a la vez que dota al conjunto de una deseable uniformidad de textura y vibrante claroscuro.

De ecológico podría calificarse asimismo el ya mencionado recurso a la vegetación autóctona

que favorece la prolongación de los interiores hacia los espacios libres circundantes donde la estancia resulta agradable durante buena parte del año gracias a la suavidad de la climatología mediterránea. Con este objetivo, se puso análogo cuidado tanto en el proyecto de las edificaciones como en el de los espacios intersticiales, contando para ello con la vegetación y la jardinería —con toda su extensa gama de posibilidades—, como elementos a integrar en el diseño con la específica función de lograr la apropiación, por parte de los usuarios, de los espacios exteriores. Consecuentemente, aparece un amplio abanico de espacios que podrían denominarse de transición: patios, galerías, porches, umbráculos, pasos cubiertos, plantas bajas exentas, terrazas,...

Sobresaliente representante de su generación, Fernando Moreno Barberá asume el proyecto con una elevada exigencia profesional —llegando a elaborar más de seiscientos planos—; atendiendo con solvencia todas las escalas —desde la urbana referida a la ordenación de las edificaciones hasta la de producto e incluso la gráfica—; dando respuesta a todo



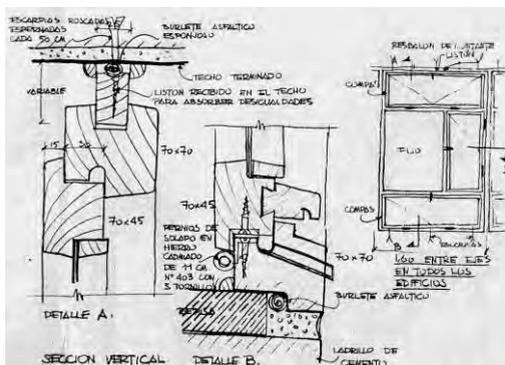
5. Universidad Laboral de Cheste: Esquemas de zonificación y ordenación general del conjunto. © AP-CTAV.

tipo de pormenores técnicos —relativos, por ejemplo, al acondicionamiento térmico, acústico o lumínico de los espacios de estancia y de trabajo—; al tiempo que abre el proyecto a la colaboración de otros artistas y profesionales, no ya a modo de asesorías técnicas sino también para el enriquecimiento artístico de un conjunto que incluye piezas escultóricas de Javier Clavo o un diseño de señalética debido a José María Cruz Novillo.

La modernidad de Cheste resulta omnipresente pero donde quizás se muestre de manera más evidente sea en sus dimensiones constructiva y compositiva. Toda la arquitectura de Moreno Barberá muestra una especial predilección por la construcción, una construcción siempre moderna, entendida como superposición de capas cada una de las cuales resuelve una necesidad del edificio: sostén estructural, aislamiento térmico y acústico, iluminación, control solar, etc. Se utilizan con solvencia tecnologías contemporáneas —derivadas del hormigón armado y del acero—, con soluciones a menudo novedosas ensayadas con espíritu experimental —como los forjados reticulares, por ejemplo— y con

una clara vocación industrializadora donde diferentes elementos —tales como el propio ladrillo de los cerramientos, los peldaños de hormigón armado o las carpinterías de madera de pino, por ejemplo—, se estandarizan para posibilitar su prefabricación entendiendo la construcción como un proceso de montaje. Muchos de estos planteamientos se venían ensayando y afinando en proyectos anteriores como, por ejemplo, la *Facultad de Derecho de Valencia* (1959),¹³ la *Escuela de Maestría Industrial de Santiago* (1956-59)¹⁴ o la *Escuela de Ingenieros Agrónomos de Córdoba* (1964-68).¹⁵ Tales soluciones se manejan con soltura y se evidencian de acuerdo con un principio de sinceridad material y constructiva que conduce a convertirlos en tema dominante no solo de los exteriores —como expresión de las fachadas—, sino también de los interiores donde los mismos materiales sin revestir solucionan imperativos tales como el confort ambiental —acústico, térmico, visual—, o la solidez y resistencia frente al natural desgaste derivado de un uso intensivo.

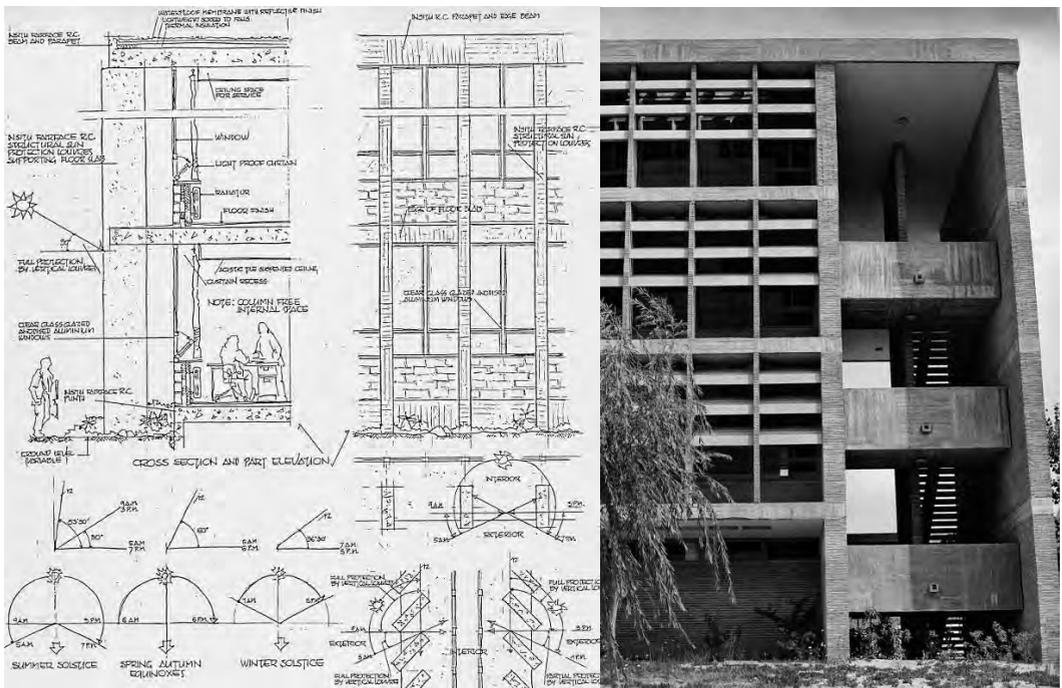
El conjunto coincide quizás, con el momento de máxima madurez de su autor cuya obra se referencia generalmente en la arquitectura de Le Corbusier. Es cierto que la imagen de Cheste está fuertemente marcada por el protagonismo de los parasoles, claramente asociados con el maestro a partir de su colaboración con Lucio Costa y Oscar Niemeyer en el *Ministerio de Educación Nacional de Río de Janeiro* (1945) y frecuentes en su obra posterior destinada a territorios de fuerte insolación. Tampoco son éstos los únicos elementos del repertorio de Le Corbusier que es posible encontrar en la UL de Cheste. Resulta fácil reconocer los cinco puntos de su arquitectura: plantas bajas exentas —elevadas sobre *pilotis*—, para configurar espacios exteriores cubiertos de circulación y espar-



6. *Universidad Laboral de Cheste*: módulo de carpintería tipo en pino natural para todos los edificios. © AP-CTAV.

cimiento para los estudiantes; plantas libres, cuyas particiones son independientes de la estructura; fachadas libres, trazadas siempre siguiendo un plano distinto al definido por los pórticos de hormigón; ventanas horizontales, convenientemente protegidas, allí donde el soleamiento resulta excesivo, por esos mencionados parasoles; e, incluso, algunas terrazas ajardinadas, para posibilitar su colonización como espacios de estancia al aire libre. Sin embargo, no es Le Corbusier el único maestro cuyas referencias pueden identificarse en Cheste, antes bien la filiación de algunos otros elementos podría relacionarse en mayor grado con la obra de Mies van der Rohe. Por ejemplo, la ligereza de unas edificaciones que parecen levitar sobre el terreno gracias a la profunda sombra que arrojan las fachadas voladas sobre el plano estructural retrasado; la

consideración extensiva del espacio, identificando interior y exterior; la insistencia en el patio como espacio arquitectónico especialmente cualificado; o, incluso, la solución constructiva particular de determinados elementos a partir de la gramática del ladrillo o la de unas escaleras exteriores cuyos peldaños se despliegan —carentes de tabica— a modo de sucesivos planos horizontales exentos, volados sobre unas casi invisibles zancas; etc. De esa manera, el autor consigue una interpretación propia de la modernidad arquitectónica, a modo de particular síntesis de características de los maestros, a la que, como profesional culto e informado, incorpora determinadas preocupaciones procedentes del debate arquitectónico de su tiempo, tales como la recuperación de una cierta monumentalidad —significativa del noble destino público y educativo



7. Universidad Laboral de Cheste: esquema de cálculo y diseño de parasoles y ejemplo de aplicación en edificio de aulas © AP-CTAV.

del conjunto y evidencia de la jerarquía formal y funcional de las composiciones—; o de invariantes que lo enraízan con la arquitectura histórica, como la relación de los numerosos patios con la tradición mediterránea. De todo ello resulta un estimulante conjunto de edificaciones que combinan unidad y variedad, proporcionando una sucesión de ricos contrastes espaciales porque, en palabras de su autor:

Los edificios son para las personas, para ser utilizados y habitados por personas. Es necesario [...] sentirse como se sentiría el que lo recorra, el



8. Universidad Laboral de Cheste: Patio central del edificio de departamentos docentes. © AP-CTAV.



9. Universidad Laboral de Cheste: Plaza principal de acceso con escultura-fuente en hormigón armado diseñada por Javier Clavo © AP-CTAV.

*que viva en él. Prever e incluso provocar las reacciones que, según su psicología van a tener los habitantes de cada edificio o conjunto al acercarse a él o al trasladarse dentro del mismo.*¹⁶

En el mismo texto, el arquitecto detalla cómo en un conjunto de la índole de una UL, se deben organizar las diferentes actividades de la vida de sus ocupantes: docencia, ocio, descanso y relación social, entre otras, cada una con sus diferentes características y, por tanto, requerimientos espaciales. Resultan necesarios, por tanto, desde espacios introvertidos, adecuados a la disciplina mental propia del uso docente, hasta espacios naturales abiertos, apropiados para el tiempo libre y de esparcimiento. A continuación pasa a formular un principio estético de validez genérica para todo tipo de composiciones artísticas, sean éstas literarias, musicales o arquitectónicas, basado en que, una vez escogido un tema, éste debe desarrollarse hasta hacerlo llegar a un clímax o momento de máxima intensidad que desemboque en el desenlace o final.

Pasa a establecer un paralelismo entre un proyecto arquitectónico y una composición musical que, en el caso de Cheste, podría asimilarse a un cuarteto donde, pese a la limitación a cuatro del número de instrumentos, las posibilidades de expresión son ilimitadas. Análogamente, por lo que respecta al conjunto de Cheste, los elementos se han limitado voluntariamente a los cuatro materiales principales anteriormente mencionados: hormigón armado, ladrillo gris, madera de pino natural y vegetación, de manera que:

Con estos cuatro instrumentos se han construido todos los edificios, y con ellos se expresa lo mismo el ritmo plástico y arbitrario de una escultura abstracta, que la escala humana del Rectorado, de la cafetería y de sus porches [...] los

edificios de aulas, de rígida funcionalidad [...] las Residencias, el Oratorio y el Hospital, lo mismo los comedores [...] que el Salón de Actos en que este ritmo se lleva a la superación...

...A veces se cede a la tentación de tocar una trompeta en medio del concierto. En todo caso, a lo que no se ha cedido es, continuando con la metáfora, a hacer intervenir a una Banda Municipal tocando La Revoltosa.¹⁷

Tras una primera lectura, tales argumentos parecen expresar una mera reflexión metodológica acerca de cómo afrontar la labor proyectual pero también es posible interpretarlos como defensa de una modernidad arquitectónica donde la referencia a la Banda Municipal aludiría a la cuestión *casticista*, contemporánea a los primeros centros y ya felizmente superada en el debate arquitectónico de su tiempo. Esa interpretación parece confirmarse por la manera en que el texto concluye, afirmando que, para el caso de la Universidad Laboral valenciana, los condicionantes impuestos y las premisas adoptadas, junto a los procesos constructivos considerados adecuados:

...han conducido, por depuración, a formas de líneas simples que contrastan con el accidentado terreno en que cada una de ellas parece tener raíces. Es curioso cómo las simples formas derivadas de la técnica del hormigón, han producido soluciones de escaleras y patios asombrosamente similares a los patios góticos que tanto abundan en la zona antigua de Valencia.¹⁸

Lo que evidencia también una personal manera de entender los valores arquitectónicos esenciales frente al vano debate meramente estilístico. El texto concluye con una clara defensa de la austeridad y el rigor formal como caracteres más adecuados para la formación física, intelectual y espiritual de los usuarios

del centro puesto que, en definitiva, se trata de un conjunto cuya función primaria no es otra que la educativa:

Sería inadmisibile la creación de un espacio en el cual los ritmos de la arquitectura arrastrasen al alumno en el sentido que aquella definiese. Se crean simplemente espacios [...] donde la personalidad de éste se forme, sin forzarse, en un espacio definido [...] cuya influencia sobre el alumno sea la misma sensación ordenada que se siente al escuchar, como se ha dicho, un concierto de Bach.¹⁹

Palabras estas últimas que parecen recordar ecos de aquellos argumentos de la vanguardia europea de entreguerras que defendían la capacidad de la arquitectura para mejorar la sociedad mediante la positiva influencia que el espacio arquitectónico podía producir en el desarrollo de las actividades humanas que en él iban a tener lugar, a la vez que constituyen un verdadero manifiesto pedagógico —cuya actual predicamento parece, lamentablemente, estar en cuestión—, que defiende la asunción por parte del espacio docente de un sistema de valores que se desea



10. Universidad Laboral de Cheste: Fachada principal del paraninfo en su estado original con las circulaciones al aire libre. © AP-CTAV.

y se pretende trasladar a sus usuarios: jóvenes en proceso de formación no solo profesional sino, por encima de todo, humana.

Conclusiones

La solvencia con que el arquitecto culminó la operación de Cheste determinó que le fueran adjudicados nuevos centros. Diferente carácter tienen los dos siguientes, Toledo y Las Palmas, proyectados y construidos —de manera simultánea—, bajo la cobertura ya de la nueva Ley General de Educación de 1970. En ellos se ensayó una configuración muy diferente desarrollada a partir de la geometría del hexágono. Cabe recordar cómo el *Pabellón español* de Corrales y Molezún para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 insufló nuevos vientos a la arquitectura española, derivados de tendencias organicistas que, probablemente, alcanzaron su punto culminante hacia finales de la década de los sesenta y principios de los setenta con la construcción del edificio de *Torres Blancas* en Madrid (1961-68) por parte de Sáenz de Oiza.²⁰ En el caso de Moreno Barberá, tales geometrías vinculadas a principios orgánicos de agregación, crecimiento, flexibilidad, etc. se consideraron la respuesta formal más adecuada a las innovadoras necesidades pedagógicas planteadas por el sistema. Éste demandaba espacios polivalentes, capaces de adaptarse a usos diversos y, por tanto, de modificar sus dimensiones con facilidad para posibilitar niveles de trabajo diferentes en agrupaciones de alumnos de tamaño variable que oscilaban desde pequeños equipos de entre cinco y diez miembros, pasando por grupos normales de cuarenta, hasta conjuntos de doscientos alumnos. Cada una de esas dependencias desempeñaba así, una función primaria por sí misma y, al mismo tiempo, una función secundaria como parte integrante del conjunto,

configurando un sistema de caracteres claramente orgánicos.

Sin embargo, la experiencia no debió resultarle completamente satisfactoria dado que cuando, poco después, abordó en Málaga (1972-78) el que sería su cuarto y último proyecto de UL, retomó aquellos principios más racionalistas con los que parecía sentirse mucho más cómodo. Desde una perspectiva actual, Málaga ha demostrado además que —a diferencia de Toledo por ejemplo—, tales principios le han permitido asimilar mucho mejor las numerosas intervenciones puntuales sufridas con el paso de los años y destinadas a su adaptación a los cambios de titularidad, denominación, destino, normativas de seguridad, legislaciones educativas, tanto como de edad, comportamiento y actitudes de sus numerosos, y no siempre considerados, usuarios. Pese al inevitable deterioro material consecuencia del paso de sucesivas generaciones de jóvenes estudiantes, puede afirmarse que el conjunto ha envejecido con nobleza, mostrando con enorme dignidad las huellas del paso del tiempo.

Lamentablemente, no ha ocurrido lo mismo en Cheste aunque, el hecho de compartir parecidos principios y características con Málaga, permite albergar grandes esperanzas si se acometen las medidas adecuadas. Desde el desmantelamiento del sistema, el conjunto no solo se encuentra infrautilizado sino que ha sido objeto de algunas intervenciones claramente desafortunadas. Actualmente alberga determinadas instituciones docentes de naturaleza especial que apenas ocupan una pequeña parte del total disponible, quedando grandes zonas en estado de práctico abandono. Algunos edificios han modificado el uso para el que fueron diseñados y otros han sufrido erróneas intervenciones ocupando las plantas

bajas exentas, revistiendo los materiales vistos o cerrando esos espacios de circulación que, como se ha explicado, el proyecto dejaba siempre al exterior. Sin olvidar la agresiva vecindad, a partir de 1999, del Circuito Ricardo Tormo cuya compatibilidad de usos resulta, cuanto menos, cuestionable. El acceso de nuevos equipos políticos a las instituciones municipal y autonómica, parece tener interés en su recuperación²¹ para lo que resultaría urgente la redacción y puesta en vigor de un plan integral de protección, mantenimiento y rehabilitación. El objetivo prioritario debe ser detener su progresiva degradación, revirtiendo aquellas agresiones más graves de las que ha sido objeto, a la vez que revitalizar el aprovechamiento de tan valiosas y singulares instalaciones mediante la implementación de nuevos usos.

NOTAS

1. Para ampliar los aspectos históricos, legislativos y organizativos de las UL, cfr. las numerosas publicaciones del profesor Zafriña Tobarra, en particular la incluida en la bibliografía del presente artículo.

2. "Informe sobre las Universidades Laborales", p. 85.

3. Federico Gómez R. de Castro: "Las Universidades Laborales", p. 278.

4. Cfr. Carmen Jordá sobre Cheste; José Manuel Sanz sobre Orense; Xavier Monteys sobre Tarragona o Elisa Valero sobre Almería.

5. Cfr. Víctor Pérez Escolano sobre Andalucía o la de Antonio S. Río Vázquez sobre Galicia.

6. Cfr. Antón Capitel sobre Luis Moya; Julio Cano sobre su propia trayectoria profesional; o, también, Juan Blat o Juan Bravo sobre Moreno Barberá.

7. Cfr. Miguel Ángel Robles Cardona: *La arquitectura de las Universidades Laborales Españolas (1946-1978)*.

8. En el VIII Congreso Docomomo, dedicado a la arquitectura educativa, las UULL tuvieron un papel destacado pues sobre ellas versaron diferentes colaboraciones: una ponencia de carácter general de Antón Capitel: "La arquitectura de los edificios de la enseñanza laboral en la España de la Dictadura"; y dos de carácter particular dedicadas a sendos centros de Moreno Barberá, la de Maite Palomares con los hermanos Ivo y Ciro Vidal: "La singularidad en la Universidad Laboral de Cheste: la gran escala en el equipamiento docente" y la de Francisco J. Rodríguez: "Nueva arquitectura para una enseñanza nueva: la Universidad Laboral de Málaga"; además, se presentaron tres pósteres, uno general del propio Miguel Ángel Robles: "Las 21+1 Universidades Laborales Españolas (1946-1976). 21 conjuntos y 1 proyecto no construido"; el de José Ramón González: "Arquitectura y pedagogía en el desarrollo español: Universidades Laborales y agrupamiento flexible" sobre las relaciones entre innovaciones pedagógicas y distribuciones arquitectónicas y, por último, el de Carlos Labarta y José Antonio Alfaro: "Educación de la mirada y construcción del lugar: la Universidad Laboral de Huesca".

9. Cfr. José A. Alfaro Lera: "Megaestructuras modernas: la Universidad Laboral de Huesca".

10. Cfr. Alberto Humanes Bustamante y Álvaro Martínez-Novillo (dirs.): *Monumentos inevitables. Universidades Laborales*. Nájera: Escuela de Patrimonio Histórico, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 6, 7 y 8 de mayo de 2015.

11. Sobre este tipo de composiciones cfr., por ejemplo, las publicaciones de Raúl Castellanos, Débora Domingo y Jorge Torres: "Los *mat-buildings* y las universidades de los 60"; ó, también, Débora Domingo, Raúl Castellanos y Ana Ábalos: "The Strategies of Mat-building".

12. La ejecución de la obra se culminó en apenas dieciocho meses, merced a la participación de cuatro mil obreros trabajando ininterrumpidamente durante tres turnos diarios de ocho horas.

13. Cfr. Juan Bravo: "Fernando Moreno Barberá y la configuración de la Avenida de Blasco Ibáñez".

14. Cfr. Juan Bravo: "Fernando Moreno Barberá: Escuela de Maestría Industrial. Santiago de Compostela, 1956-59".

15. Cfr. Juan Bravo: "Fernando Moreno Barberá: Escuela de Ingenieros Agrónomos. Córdoba, 1964-68".

16. Cfr. Fernando Moreno Barberá: "Una arquitectura condicionada a la vida profesional del estudiante".

17. *Id. ib.*

18. *Id. ib.*

19. *Id. ib.*

20. Cabe recordar también la influencia derivada de la publicación en España de los textos de Bruno Zevi así como, a partir de 1966, la labor de difusión de una modernidad menos ortodoxa realizada desde la revista *Nueva Forma*, dirigida por Juan Daniel Fullaondo.

21. Cfr. "El renacer de la 'universidad laboral' de Chesté. Una subsele de la Universitat y un centro de tecnificación deportiva, entre los proyectos".

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO LERA, José Antonio: "Megaestructuras modernas: la Universidad Laboral de Huesca", pp. 17-30, en FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA: *II Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una Obra*. Madrid: Arquería de Nuevos Ministerios, 8-9 mayo, 2015.

- BLAT PIZARRO, Juan: *Fernando Moreno Barberá. Modernidad y arquitectura*. Barcelona: Caja de arquitectos, 2006.

- BLAT PIZARRO, Juan (ed.): *Fernando Moreno Barberá, arquitecto*. Valencia: COACV, 2006.

- BRAVO BRAVO, Juan: *Enseñanzas prácticas: espacios para la docencia y la investigación en la obra de Fernando Moreno Barberá*. Valencia: tesis doctoral inédita, Universitat Politècnica de València, 2007.

- BRAVO BRAVO, Juan: "Fernando Moreno Barberá: Escuela de Ingenieros Agrónomos. Córdoba, 1964-68", pp. 224-230, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Junta de Andalucía-Fundación Docomomo Ibérico, 2015.

- BRAVO BRAVO, Juan: "Fernando Moreno Barberá: Enseñanzas prácticas", pp. 186-205, en FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA: *I Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2015 (ed. bilingüe español-inglés).

- BRAVO BRAVO, Juan: "Fernando Moreno Barberá: Escuela de Maestría Industrial. Santiago de Compostela, 1956-59", pp. 134-144, en FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA: *II Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una Obra*. Madrid: Arquería Nuevos Ministerios, 8-9 mayo, 2015.

- BRAVO BRAVO, Juan: "Fernando Moreno Barberá y la configuración de la Avenida de Blasco Ibáñez", pp. 117-168, en Juan Carlos COLOMER y Josep SORRIBES (coords.): *València, 1808-2015. La Història continua...* Valencia: Balandra, 2016.

- CANO LASSO, Julio: *Julio Cano Lasso: arquitecto*. Madrid: Xarait, 1980.
- CANO LASSO, Julio: *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Madrid: Fundación Antonio Camuñas, 1988.
- CANO LASSO, Julio: *Julio Cano Lasso: Medalla de Oro de la Arquitectura 1991*. Madrid: CSCAE, 1992.
- CANO LASSO, Julio: *Cano Lasso: 1949-1995*. Madrid: MOPUTMA, 1995.
- CANO LASSO, Julio: *Estudio Cano Lasso. Julio Cano Lasso*. Madrid: Munillarería, 1995.
- CAPITEL, Antón: *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Madrid: COAM, 1982.
- CAPITEL, Antón: "La arquitectura de los edificios de la enseñanza laboral en la España de la Dictadura", pp. 107-112, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Junta de Andalucía-Fundación Docomomo Ibérico, 2015.
- CASTELLANOS, Raúl; DOMINGO, Débora y TORRES, Jorge: "Los *mat-buildings* y las universidades de los 60", pp. 46-51, en DPA: *documents de projectes d'arquitectura*, n.º 27-28: *Mat-building*, 2011.
- DOMINGO, Débora, CASTELLANOS, Raúl y ÁBALOS, Ana: "The strategies of Mat-building", pp. 83-91, en *The Architectural Review*, v. CCXXIV, n.º 1398, 2013.
- "El renacer de la 'universidad laboral' de Cheste. Una subse de la Universitat y un centro de tecnificación deportiva, entre los proyectos", p. 9, en *El Mundo*, 21-11-2015.
- GÓMEZ R. DE CASTRO, Federico: "Las Universidades Laborales", pp. 273-278, en Julio RUIZ BERRIO (ed.): *La educación en la España Contemporánea. Cuestiones históricas*. Madrid: Sociedad Española de Pedagogía, 1985.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, José Ramón: "Arquitectura y pedagogía en el desarrollismo español: Universidades Laborales y agrupamiento flexible", p. 299, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Junta de Andalucía-Fundación Docomomo Ibérico, 2015.
- "Informe sobre las Universidades Laborales", pp. 73-86, en *Cuadernos para el Diálogo*, n.º 16, oct-1969.
- JORDÁ SUCH, Carmen: *Universidad Laboral de Cheste, 1967-1969. Fernando Moreno Barberá*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2005.
- LABARTA AIZPÚN, Carlos y José Antonio ALFARO LERA: "Educación de la mirada y construcción del lugar: la Universidad Laboral de Huesca", p. 301, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Junta de Andalucía-Fundación Docomomo Ibérico, 2015.
- MONTEYS, Xavier, et. al.: *La Universidad Laboral de Tarragona 1952-1956*. Tarragona: COAC, 2006.
- MORENO BARBERÁ, Fernando: "Centro de Orientación de Universidades Laborales Jesús Romeo - Cheste, Valencia", pp. 17-24, en *Arquitectura*, n. 142, oct-1970.
- MORENO BARBERÁ, Fernando: "Una arquitectura condicionada a la vida profesional del estudiante", en *Ya*, 24-07-1969.
- PALOMARES FIGUERES, María Teresa, Ivo VIDAL CLIMENT y Ciro VIDAL CLIMENT: "La singularidad en la Universidad Laboral de Cheste: la gran escala en el equipamiento docente", pp. 161- 167, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Junta de Andalucía-Fundación Docomomo Ibérico, 2015.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor, et. al.: *50 años de arquitectura en Andalucía: 1936-1986*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 1987.
- RÍO VÁZQUEZ, Antonio S.: *Las Universidades Laborales gallegas. Arquitectura y modernidad*. Santiago de Compostela: COAG, 2011.
- ROBLES CARDONA, Miguel Ángel: *La arquitectura de las Universidades Laborales Españolas (1946-1978) (2v.)*. Barcelona: Tesis doctoral inédita, leída el 19-09-2014 en la ETSA-UPC, disponible en línea <<http://miguel-angel-robles-cardona.weebly.com/phd-thesis-tesis-doctoral.html>>, consulta 7-3-2016.

- ROBLES CARDONA, Miguel Ángel: "Las 21+1 Universidades Laborales Españolas (1946-1976). 21 conjuntos y 1 proyecto no construido", p. 293, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Junta de Andalucía-Fundación Docomomo Ibérico, 2015.

- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco J.: "Nueva arquitectura para una enseñanza nueva: la Universidad Laboral de Málaga", pp. 196-203, en FUNDACIÓN DOCOMOMO IBÉRICO: *La arquitectura del Movimiento Moderno y la Educación. VIII Congreso Docomomo Ibérico*. Málaga: 27-29 nov. 2013. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Junta de Andalucía-Fundación Docomomo Ibérico, 2015.

- SANZ SANZ, José Manuel y José Manuel POZO: *Julio Cano Lasso. Universidad Laboral de Orense*. Pamplona: T6, 2003.

- VALERO RAMOS, Elisa: *Universidad Laboral de Almería, 1971-1974*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2008.

- ZAFRILLA TOBARRA, Ricardo: *Universidades Laborales. Un proyecto educativo falangista para el mundo obrero (1955-1978)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.



Siete pasos hacia la modernidad en la obra de Mauro Lleó

Carmen Martínez Gregori (UPV)

Si bien es verdad que la obra de Mauro Lleó Serret (Valencia, 1914-Valencia, 2001) se inició en la época de la autarquía, con manifestaciones formales inspiradas en soluciones del pasado, pronto pasó a interesarse por la arquitectura que se estaba haciendo fuera de España, la de los grandes maestros como Mies, gracias a publicaciones internacionales, incorporando detalles de la misma en su trabajo. Así pues el arquitecto, formado en las duras condiciones de la posguerra, mostró su oficio distribuyendo con eficacia el programa funcional en sus proyectos, construyendo correctamente y resolviendo la imagen de sus edificios desde los planteamientos modernos basados en la repetición, en la sobriedad y en la expresión directa de las técnicas constructivas.

A través de siete de sus obras de edificación, pasamos de la arquitectura propia de la autarquía, de imagen rural y regionalista, y de escasas posibilidades técnicas y materiales, a una arquitectura moderna que acompañará el despegue industrial de la ciudad vinculado al crecimiento de una gran arteria de acceso a la misma como es la avenida del Cid (antigua avenida de Castilla), y los nuevos plantea-

mientos docentes que recuperaron los ya establecidos durante la II República, superando la involución cultural y arquitectónica que supuso la Guerra Civil y la dictadura.

En orden cronológico y por tipologías, los siete proyectos corresponden a dos encargos para la Federación Sindical de Agricultores Arroceros de España: el Proyecto de pabellón en la I Feria Internacional del campo para la Cooperativa Nacional del arroz en la Casa de Campo de Madrid (1953) y el Proyecto de factoría arrocera en Sueca (1954), tres proyectos industriales: el Proyecto de planta de embotellar "Coca-Cola" (1958) y el de edificio para fábrica de transformados metálicos FLEX (1961), ambos en Quart de Poblet y el Proyecto de filial de S.E.A.T. en Valencia (1965), y por último dos proyectos docentes: el Proyecto de Colegio de Enseñanza para el Instituto Religioso de la Pureza (1962-1964) y el Proyecto de edificio para Instituto Social de la Mujer (1966), ambos en Valencia.

Es importante destacar también la relevante contribución de Mauro Lleó en el campo del urbanismo y la rehabilitación aunque este artículo se centre en su papel como arquitecto

de edificios que hicieron despertar la inquietud de lo moderno en Valencia.

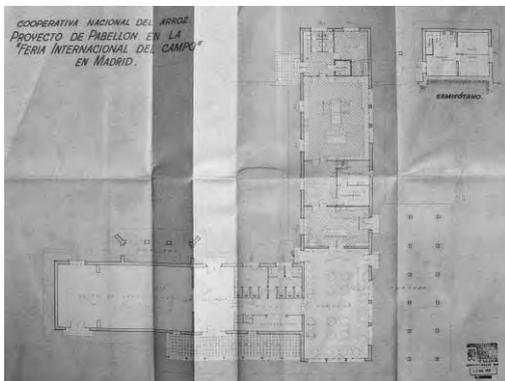
Los encargos para la Federación Sindical de Agricultores Arroceros de España, F.S.A.A.E.

Los dos primeros pasos hacia la modernidad corresponden a encargos para la F.S.A.A.E. El primero de ellos, el Proyecto de pabellón en la I Feria Internacional del campo para la Cooperativa Nacional del arroz en la Casa de Campo de Madrid (1953), debía construir un edificio con locales para exponer las diferentes clases de arroz, productos derivados del mismo, gráficos de producción y, dibujos y fotografías explicativas de las diversas fases del cultivo (Fig. 1). Además, el edificio también dispondría de un comedor donde se serviría toda la variedad de platos de arroz, por tanto, se construirían cocinas con todos sus servicios anexos.

Compositivamente, se trataba de un edificio que se desarrollaba en una sola planta, aunque aprovechaba el desnivel del terreno en su zona norte para crear un pequeño semisótano donde se ubicaba la vivienda del

guarda. Resuelto con cubierta inclinada a dos aguas y con forma de L en planta, con dos brazos de longitud similar pero ligeramente desplazados, el exterior quedaba claramente dividido en dos zonas coincidentes con cada uno de los brazos, mostrando lo que ocurría en el interior donde se encontraba una zona de exposiciones junto al acceso principal, en la fachada sur, y los comedores para degustación y la zona de servicios en el lado opuesto del vestíbulo principal con orientación este.

El edificio no tenía una imagen moderna (Fig. 2). Seguía utilizando recursos como la cubierta inclinada de teja árabe o los porches de cañizo, que remitían a la arquitectura popular mediterránea y *“a veces de la misma tierra”*¹ al igual que hiciera Coderch en sus primeras obras domésticas como sus propuestas para la urbanización Les Forques de Sitges o la Casa Ferrer Vidal en Cala D’Or en Mallorca. Coderch decía que *“Uno de los problemas más importantes para un arquitecto es hacer compatible el progreso con la humanidad que irradian las viejas construcciones”*² y en este edificio, Mauro Lleó pareció entender muy bien esta idea, se trataba de explicar el cultivo del arroz y para ello recurrió a un edificio y a



1. Hoja nº 2. Planta General. Proyecto de Pabellón para la Feria Internacional del campo. Febrero, 1953.



2. Fotografía del Pabellón para la Cooperativa Nacional del Arroz tomada desde el extremo sureste de la parcela. 1953. Autor: Mauro Lleó Serret

ciertos detalles que devolvían directamente a la tradición constructiva del Mediterráneo donde se trabaja.

Sin embargo, es en el interior de este pabellón donde se inicia ese paso a la modernidad en la obra de Mauro Lleó mostrando una cara completamente distinta a la que dejaba ver al exterior (Fig. 3). El espacio de exposiciones era una sala completamente diáfana y ciega al exterior, iluminada solo cenitalmente a través de un gran lucernario central. Acabada con paredes completamente lisas, de color oscuro, sobre las que se colocaban gráficos del cultivo del arroz, estas contrastaban con el blanco del techo y los tonos claros del suelo. Además, junto a las paredes y perpendicularmente a ellas, se colocaban unos paneles expositivos a mitad altura con fotografías de las distintas fases de la producción y recogida del producto. Estos paneles estaban sujetos a suelo y techo por medio de dos soportes tubulares pintados en blanco, siendo los más cercanos a la zona de paso central los que sostenían el nombre de la entidad que patrocinaba la muestra, la Cooperativa Nacional del Arroz y el Sindicato Vertical de Cereales.



3. Fotografía del interior de la sala de exposiciones del Pabellón para la Cooperativa Nacional del Arroz tomada el día de su inauguración. 1953. Autor: Mauro Lleó Serret

Este montaje expositivo nos lleva inmediatamente a la primera exposición del *Grup R* que se celebró en diciembre de 1952 en las Galerías Layetanas de Barcelona y cuya instalación y montaje corrió a cargo de los arquitectos Joaquim Gili y Manuel Valls, socio de Juan Antonio Coderch. El edificio pues mostraba el conocimiento del arquitecto de los postulados modernos pero la imposibilidad de utilizarlos en la imagen de edificios dependientes del Estado.

El segundo paso corresponde al Proyecto de factoría arrocera en Sueca (1954). Esta obra es de gran importancia en la trayectoria de Mauro Lleó y, ante todo, por el meritorio planteamiento técnico que presenta.

La apariencia del edificio, tal y como describe el folleto publicitario de la F.S.A.A.E. de septiembre de 1955, es de "*airosas líneas modernas*". Se comprueba que de alguna forma, el arquitecto empezó a abandonar la imagen de la arquitectura popular y sus métodos constructivos tradicionales para resolver, de manera eficiente y acorde a la técnica ya disponible en el país, problemas que ya no eran meramente formales. El hormigón visto, las piezas de ladrillo caravista rojo lavado al agua y el zócalo de piedra caliza abujardada, rellenaban las líneas del trazado rectilíneo y de geometría pura de las fachadas transversales y longitudinales del edificio. Es fácil averiguar el sistema constructivo de la factoría, el material de su estructura e incluso su montaje en los planos de proyecto. Esta es una manera de dar a conocer la técnica que va cobrando importancia para situarse a la misma altura que otros aspectos del edificio, como la funcionalidad, que en este proyecto es el punto de partida.

La factoría, existente y en uso en la

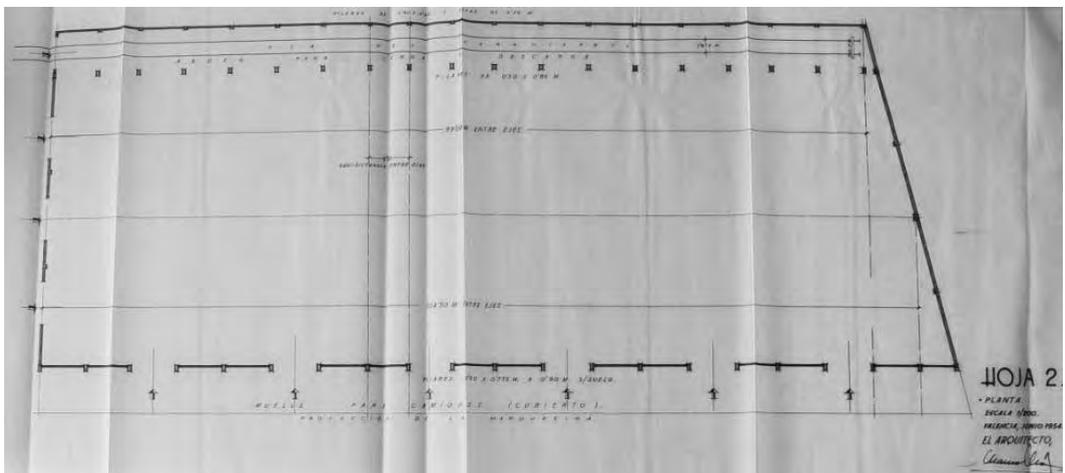
actualidad, obedece a la necesidad de proyectar una nave para el almacenamiento y elaboración del arroz. La F.S.A.A.E. consideraba a la población de Sueca el centro geográfico de una gran zona de arrozales, con una arraigada tradición arrocera y que poseía eficaces técnicas de cultivo, las cuales habían conseguido implantarse en el resto de marjales españolas. Por ello, esta factoría debería convertirse en modelo para la Federación, tal y como comentaba la memoria del proyecto del edificio de sindicato, oficinas y viviendas de dicha factoría.

Desde el punto de vista compositivo, la arrocera consiste en un volumen paralelepípedo, con la fachada noroeste ligeramente inclinada para ajustarse a los límites de la propiedad y con una cubierta a dos aguas de suave pendiente. La búsqueda del arquitecto por crear un volumen rotundo, únicamente es interrumpida por los dos cuerpos laterales de menor altura y con funciones logísticas. Al norte una marquesina abierta para carga y descarga de camiones, protegidos de la lluvia y del intenso sol del verano, y al sur, con la misma altura que la marquesina, un cuerpo

cerrado que permitía el acceso de trenes para la misma función.

El plano de planta (Fig. 4) hace hincapié en los elementos estructurales, pilares y muros, en la funcionalidad del espacio, marcando todos sus accesos, y en sus dimensiones, con una longitud (en su eje central) de 104'50 m, una anchura interior de 34 m y una altura libre (en cumbre) de 10'50 m.

Estas dimensiones, en su momento, se convirtieron en todo un alarde estructural que no habría sido posible sin la determinante contribución del ingeniero del proyecto Francisco Ruvira Senent, y que valieron al arquitecto para darse a conocer en prestigiosas publicaciones especializadas internacionales como *La Technique des Travaux* de Lieja (enero-febrero 1957) o en la española *Revista de Obras públicas* (mayo 1956) en un artículo de Vicente Romaní Miquel y Vicente Mortes Alfonso, el cual junto con Francisco Ruvira, presentó una ponencia en el *Congrès International de la FIP* (Federation Internationales de la Précontrainte), en Amsterdam en 1955 titulada "*Couvertures industrielles en béton précontraint*".



4. Plano nº 2. Planta. Proyecto de Factoría Arrocera. Junio 1954.

Los alzados del edificio tienen carácter propio respecto a la orientación, pero sus huecos no responden a esta, sino a la funcionalidad del edificio (Fig. 5). La fachada principal del edificio o “fachada interior” según los planos de proyecto, de orientación noreste y 109 m de longitud, está formada por una sucesión de 21 soportes, con una distancia entre sus ejes de 5’5 m y una altura de 9’5 m, que muestran al exterior lo que ocurre estructuralmente en el interior. Aproximadamente a mitad de su altura, 5’5 m, surge una marquesina de forma que el alzado bajo esta se convierte en una sucesión de paños de ladrillo caravista ligeramente cuadrados de 5 m de lado reforzando así su carácter de volumen prismático. Sobre el gran voladizo el pilar crece de forma completamente vertical, abandonando su forma inclinada de los primeros metros, hasta encontrarse con la viga pretensada de cubierta de 34 m de luz.

Tal y como comenta el arquitecto “*el establecimiento de precisas puertas en la fachada de mayor longitud recayente al gran patio, sugiere la conveniencia del establecimiento de una visera o marquesina que proteja la carga y descarga de los vehículos los días lluviosos o de tórrido sol, dejándolos a cubierto*”, por tanto este es un elemento puramente funcional. Sin embargo el elemento produce un fuerte contraste entre la altura reducida de la pieza exterior en voladizo, con un interior ópticamente agrandado precisamente por el recurso utilizado con toda intención.

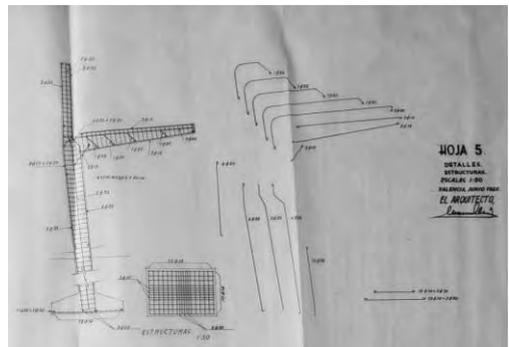
En lo referente a la estructura, esta está formada por pórticos de hormigón armado perpendiculares al eje longitudinal y que en su testero se convierten en entramados de pilares y vigas para dar mayor rigidez al conjunto. La memoria del proyecto describía: “*Los pilares de sustentación son de hormigón armado, teniendo la*

característica especial de ser inclinados los que reciben las cargas de la visera volada: de esta forma se consigue que la resultante de las cargas pase por el núcleo central del cimiento y de cualquier sección del pilar, es más constructivo y proporciona una forma moderna que puede embellecer la fachada” (Fig. 6).

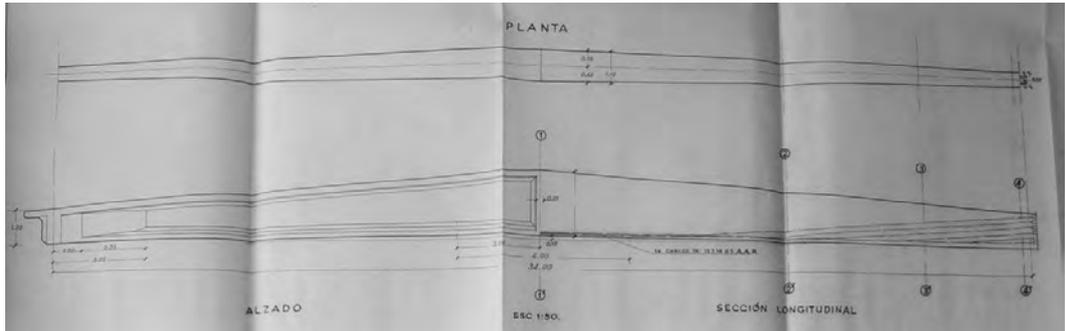
Pero si el proyecto tiene importancia es por las vigas pretensadas de cubierta. La obra tenía dos premisas, la primera era conseguir un espacio lo más diáfano posible para optimizar la maniobrabilidad con vehículos pesados de carga y descarga, y la segunda que la ejecución fuera lo más rápida posible. Ambas premisas hacían del hormigón pretensado la solución idónea para cubrir este gran almacén una vez evaluados los costes de las distintas soluciones planteadas entre las que se encontraba el acero



5. Imagen de la factoría. Septiembre 1955.



6. Plano nº 5. Detalles. Estructuras. Secciones soportes. Proyecto de factoría arrocerá. Junio 1954.



7. Plano nº 6. Detalles. Estructuras. Vigas. Proyecto de factoría arrocera. Junio 1954.

estructural o el hormigón armado convencional. Después de este estudio comparativo se decidió adoptar la solución de hormigón pretensado, de acuerdo con el proyecto técnico del ingeniero Ruvira y supervisado por la *Société Technique pour l'utilisation de la précontrainte*, que incluía dieciocho vigas de 34 m de luz, de sección en T variable, cuya altura disminuía linealmente desde los 2,20 m en el punto de cumbrera al 1,20 m en los apoyos, siendo el espesor del alma de 14,5 cm en la sección central y 50 cm en los apoyos (Fig. 7).

Arquitectura industrial

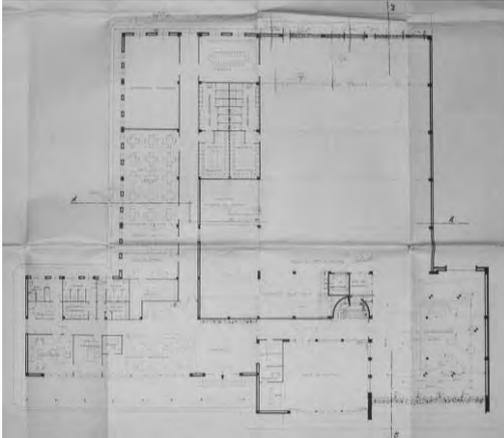
Después del estancamiento a nivel urbanístico que supuso la etapa autárquica, comenzó el verdadero “boom” urbano que doblaría el área urbanizada de la ciudad de Valencia. A partir de la solución estructural radio-concéntrica que planteaba el Plan General de Ordenación Urbana de 1946, se establecieron los nuevos ejes del desarrollo tanto urbanos como industriales, siendo el del oeste, el de Manises-Quart de Poblet-Aldaia, el especializado en la industria metálica.

Pero el Plan no era viable sin una red de vías radiales que dieran a los caminos históricos la proporción adecuada a su nueva condición. Este es el caso del Camí Reial de

Castilla que en el año 1953 se abrió al tránsito, convirtiéndose en la nueva entrada de la carretera de Madrid a la ciudad de Valencia y la conexión con el aeropuerto de Manises, y propiciando la instalación de grandes empresas que se convirtieron en la muestra de la recuperación de la actividad industrial que desde 1953 experimentaba España y también Valencia, a la par que eran imagen de las primeras soluciones de construcción industrializada.

El Proyecto de planta de embotellar “Coca-Cola” en Quart de Poblet (1958) es el tercer paso hacia la modernidad del arquitecto. Mauro Lleó firmó el proyecto inicial del año 1958, el único en colaboración con Luis Albert, y las sucesivas ampliaciones hasta marzo de 1971, fecha de la quinta y última ampliación que diseñó para la empresa.

Los arquitectos, siguiendo los preceptos modernos hicieron una separación entre el tráfico rodado y el peatonal. Este lo situaban en la fachada principal, tras un jardín de formas sinuosas que combinaba distintos materiales junto a pequeñas láminas de agua y riachuelos que descansaban sobre un tapiz verde que todo lo unificaba, con la voluntad de querer recrear el campo en un entorno industrial y con una gran cantidad de tráfico del que buscaban, con



8. Planta baja del edificio principal según proyecto de Planta de embotellar "Coca-Cola". Junio de 1958.

toda seguridad, protegerse.

Los espacios del proyecto obedecían al programa funcional que se entregó a los arquitectos con el encargo y contemplaba zonas de producción, ventas, administración, oficinas generales y dirección, y visitas o propaganda. Así, la planta embotelladora estaba formada inicialmente por dos edificios, uno de ellos, el principal, que reunía las zonas descritas, y un segundo edificio de talleres que no aparecía grafiado en los planos de planta del proyecto (Fig. 8).

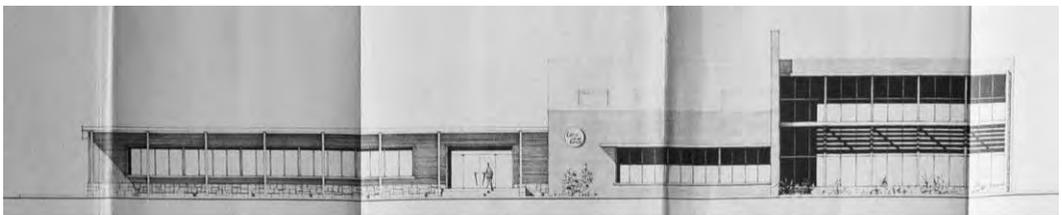
El edificio principal, aun siendo deudor de los modelos de Gutiérrez-Soto en cuanto a materiales de acabado como el ladrillo cara-

vista y el gresite, jugaba en su composición con volúmenes sencillos de una o dos plantas que maclaba con acierto relacionando el programa que contenía cada uno de ellos.

La construcción presentaba distintos tipos de aberturas y soluciones en función de la orientación y de la representatividad de la fachada. Así pues, en la fachada principal sur el edificio se abría al visitante y a la vía de acceso a la ciudad, mostrando su interior con grandes acristalamientos que invitaban a entrar. Dada la orientación de esta fachada, la sala de embotellado se protegía del soleamiento con una "*persiana fija horizontal de aluminio*", tal y como decía la memoria del proyecto, la cual se convirtió en un recurso que caracterizaría los edificios de Mauro Lleó, tanto docentes como industriales (Fig. 9).

Toda la estructura del edificio se resolvió con hormigón armado salvo la cubierta en diente de sierra de la nave de almacenamiento, otro de los recursos que utilizaría el arquitecto en casi todos sus proyectos industriales, y los pilares del pórtico de acceso y de los huecos de fachada, los primeros resueltos con perfiles de acero estirado en frío de 5 pulgadas de diámetro interior y los últimos mediante 2 UPN 140.

El siguiente paso corresponde al Proyecto de edificio para fábrica de transformados metálicos FLEX en Quart de Poblet (1961). El



9. Fachada sur según proyecto de Planta de embotellar "Coca-Cola". Junio de 1958.

conjunto fabril constaba en este caso de tres volúmenes yuxtapuestos. El edificio principal, de 5 plantas de altura, era el volumen más alto del conjunto. Construido con una estructura de hormigón armado a base de pilares y vigas de cuelgue, el arquitecto empezaba a mostrar en este la retícula estructural como recurso compositivo en fachada que cobraba protagonismo al estar situada en el plano exterior de dicho volumen e iba acercando al arquitecto a las soluciones constructivas miesianas.

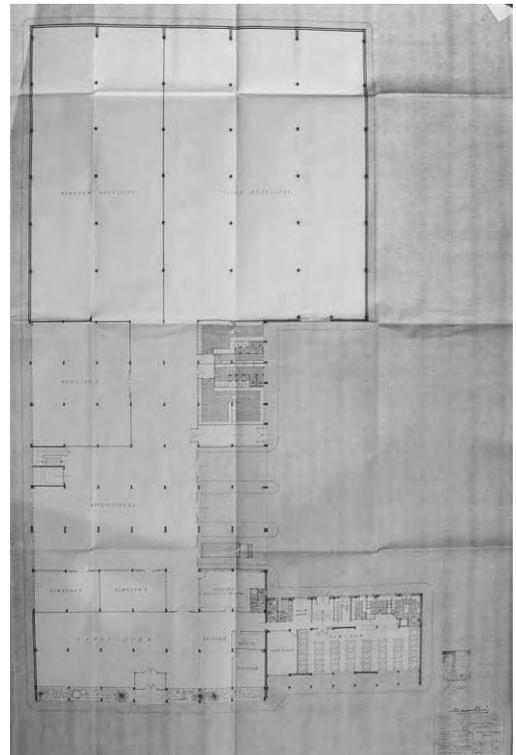
En su orientación principal sur, el espacio entre la fachada interior y la retícula de pilares, no accesible desde las plantas superiores, quedaba ocupado por unas lamas horizontales de hormigón armado fabricadas "*in situ*". Estas ayudaban a proteger del soleamiento la fachada interior que se resolvía en cada planta con un murete de caravista, de distinta altura en función del nivel, y acristalamiento cerrando el resto de la altura hasta el forjado superior.

Este edificio estaba pensado para trabajos delicados de poca carga organizados verticalmente de arriba hacia abajo, siendo la planta baja la destinada a oficinas, archivo, dirección y exposición, con un acceso directo a dicha zona en su fachada recayente a la Avenida de Castilla (Fig. 10). Llama la atención la organización del trabajo en vertical recordando las hilanderas inglesas del siglo XIX.

El siguiente volumen era una nave de una sola planta destinada a talleres de forja y mecanización y almacenes metálicos. Este edificio estaba cubierto con una estructura metálica en forma de dientes de sierra que generaba unas aberturas orientadas a norte para la iluminación natural de la nave, por lo que su cerramiento de caravista era totalmente ciego.

Por último, el conjunto contaba con un tercer bloque, un paralelepípedo de 4 plantas destinado a servicios y viviendas, que de nuevo solucionaba su fachada sur con el mismo recurso que el edificio principal, manteniendo la retícula estructural de hormigón armado en primer plano y retranqueando el cerramiento con respecto a esta. Sin embargo, había una clara voluntad del arquitecto por dar el máximo protagonismo al edificio principal adelantándose este respecto al de viviendas, lo que generaba una sombra que aumentaba visualmente la distancia entre ellos (Fig. 11).

La estructura principal de la fábrica se proyectó y construyó en hormigón armado por dos razones fundamentales, por la facilidad de



10. Plano nº 2. Planta baja del Proyecto de Fábrica de Transformados Metálicos. Mayo 1961.

una ejecución inmediata y por su mayor resistencia al fuego. Conviene destacar la estructura reticular del edificio principal compuesta por pórticos perpendiculares a la fachada principal, con un intereje de 4'60 m, mientras que la luz entre pilares era de 5'50 m. Esta separación era según los ingenieros de la industria, *"lo ideal para la clase de trabajo a realizar"*. Los forjados se proyectaron de losa nervada con bovedillas de hormigón armado vibrado como encofrado perdido que, tal y como comentaba la memoria, podrían ser sustituidas por un sistema similar prefabricado como sería el Pratton.

Este es el primer proyecto del arquitecto en el que aparecían detalles de carpintería y secciones constructivas de todas las fachadas, a parte de las descripciones dadas sobre la obra en la memoria y el presupuesto. Este hecho confirma la voluntad de los arquitectos modernos por dejar atada desde el proyecto la materialidad y ejecución del mismo, hecho que previamente se confiaba a la dirección de obra, cobrando así el proyecto mayor protagonismo, y sobre todo su parte gráfica que expresaba con todo lujo de detalles el proceso constructivo.

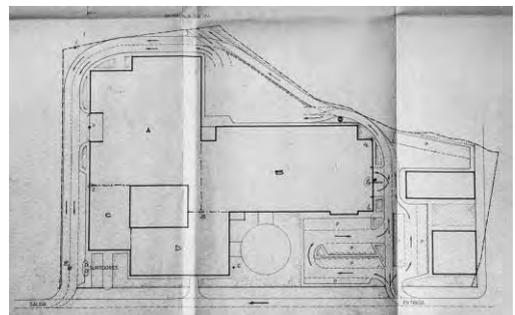


11. Imagen de la fábrica FLEX recién iniciada la ejecución de la ampliación de la nave en el año 1963.

Por último, el Proyecto de filial de S.E.A.T. en Valencia (1965), constituyó un paso hacia la construcción estandarizada y la prefabricación, aunque todavía con celos, en la solución de sus fachadas a base de muros cortina, brise-soleil y marquesinas metálicas.

Compositivamente el edificio respondía al módulo de 6,40 m que la empresa marcaba como premisa para todos sus proyectos, distribuyendo alrededor de un patio interior cinco edificios que resolvían cada uno de ellos con su altura y dimensión una parte del programa (Fig. 12). El gestar el edificio en bloques separados ayudaría además a su ejecución por fases. La primera fase correspondería a los edificios "A" y "B" de Taller y Depósito de automóviles respectivamente, mientras que en la segunda se ejecutarían el "C", de almacén y venta de recambios, y el "D" de oficinas y ventas. Había un quinto edificio, el "E", que se destinaba a exposición de vehículos y estaba unido directamente al edificio B y D, que no llegó a ejecutarse.

El edificio A constaba de dos plantas. La primera o baja se destinaba en su parte



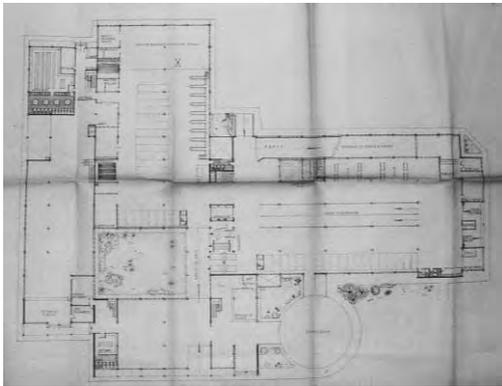
12. Plano de urbanización del anteproyecto de Filial S.E.A.T. en Valencia firmado por el arquitecto Mauro Lleó Serret en marzo de 1964.

norooeste a acceso de personal obrero, control, vestuario, botiquines y la nave, que lindaba con el edificio B, que se destinaba a taller mecánico (Fig. 13). En la segunda planta se ubicaba el taller de chapa, el almacén de chapa y los comedores de obreros.

El edificio B contenía 5 plantas. La primera se destinaba al acceso principal de vehículos a la Filial, a líneas de aceptación, a la estación de servicio, a diagnosis y a las oficinas del Servicio de Asistencia Técnica, S.A.T., mientras en la segunda planta, se ubicaba la línea de cupones y el depósito de coches revisados. En la tercera, se ubicaban las líneas de puesta a punto y el depósito de coches listos para la entrega y, por último, las plantas cuarta y quinta estaban destinadas exclusivamente a depósito de

coches nuevos. Todas estas plantas quedaban comunicadas entre sí por rampas, un montacoches, una escalera y un ascensor. Este edificio, además, contaba con una planta sótano destinada a servicios de acondicionamiento, grupo electrógeno y máquinas de aparatos elevadores, que no ocupaba más de tres módulos de la zona lindante con el edificio A.

El edificio C, de una sola planta, se destinaba a almacén de recambios con sus correspondientes oficinas. Por su parte, el edificio D estaba compuesto por dos plantas. La primera se destinaba a acceso de personal de oficinas, vestuarios de empleados, oficinas de venta y depósito de coches para entrega inmediata mientras que la segunda estaba ocupada exclusivamente por oficinas.



13. Plano nº 4. Planta baja. Proyecto de edificio para la filial S.E.A.T. de Valencia. Mayo de 1965.



14. Foto de la maqueta del proyecto de Filial de S.E.A.T. en Valencia.

Volumétricamente, todos los edificios son paralelepípedos, salvo el edificio de taller cuya cubierta es en forma de diente de sierra y el E, una esfera geodésica que no quedaba definida en detalle en ninguna documentación del proyecto (memoria o planos), solo en una vista del conjunto y en la maqueta (Fig. 14). Se entiende, por tanto, que sería rechazada finalmente por la propiedad y excluida del proyecto, posiblemente por miedo al coste que pudiera añadir al mismo, y que recuerda a las diseñadas por Walter Bauersfeld para el Planetario Zeiss en Jena (1924-25) o la que probó Buckminster Fuller en su Dymaxion House, un prototipo hexagonal de 1929.

Las fachadas en este proyecto tienen gran importancia ya que son las señas de identidad, la imagen de modernidad que pretende proyectar la marca. Estas se diseñaron y ejecutaron según su orientación y pertenencia a un bloque determinado del conjunto y conforme al módulo S.E.A.T., teniendo así una

correspondencia total con la estructura del edificio lo que hacía que fuera un conjunto completamente armónico. Este módulo, o la división del mismo en partes iguales, se dejaba ver en las carpinterías, en los muros cortina y también en los bastidores de los brise-soleil de la fachada del edificio de depósito de coches.

El edificio debía ser construido en el menor tiempo posible lo que motivó, entre otros detalles, la utilización de estructura metálica de acero laminado a base de perfiles normalizados y platabandas en pilares y jácenas, unidos por medio de cordones de soldadura, y el máximo uso de elementos prefabricados en fachadas, a parte de los que hacían referencia al tipo de construcción local, razón por la cual aparecían grandes paños de ladrillo caravista o aplacados con piedra artificial blanca.

Entre los materiales prefabricados que Mauro Lleó utilizó contó con paneles de Glasal, Ytong y carpinterías y brise-soleil de la empresa CASA, lo que plasmó en sus planos de proyecto. El Glasal se utilizó como cara exterior e interior de un panel sandwich de la empresa PANASA. Por su lado, el brise-soleil, consistente en paneles de rejilla de aluminio a base de aletas de diseño especial, presentaba la ventaja de controlar de una manera eficaz la energía solar. Los perfiles eran extruidos en aleación de aluminio de alta calidad, así como las chapas para la fabricación de las aletas y los elementos de sujeción eran de aluminio y acero inoxidable para impedir su corrosión. CASA también diseñó la carpintería del muro cortina de la fachada norte del edificio de depósito de coches que adquirió con esta, el carácter de escaparate de automóviles.

Otros elementos de protección solar que se utilizaron para la filial fueron las marquesinas de lamas horizontales en la fachada sur del

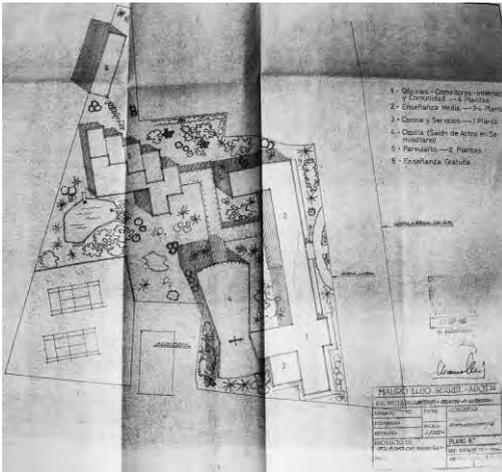
edificio D de oficinas. Estas, con un detalle similar al de la planta de embotellar “Coca-Cola” o el colegio de La Pureza, se instalaron en las dos plantas del edificio, generando con su sombra profundidad a la fachada.

Arquitectura escolar

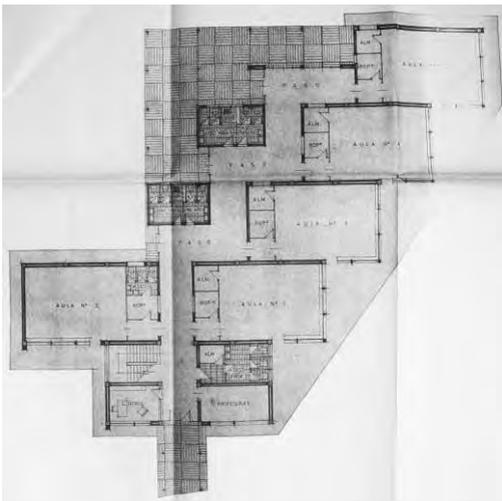
Los últimos dos pasos hacia la modernidad en la arquitectura de Mauro Lleó corresponden a dos edificios docentes. El primero es el Proyecto de Colegio de Enseñanza en Valencia para el Instituto Religioso de La Pureza (1962-1964) que parte del encargo realizado por el Instituto Religioso de La Pureza para construir un colegio con capacidad para 800 alumnas en Valencia. Esta institución, desde principios de 1960, ya estaba haciendo estudios previos de programas para un *“Colegio en Valencia con capacidad para 750 alumnos e instalaciones deportivas complementarias”* donde se contemplaban pormenorizadamente los espacios con los que debía contar el colegio, además de un estudio económico donde se proponía, a consideración del arquitecto Mauro Lleó, que el terreno sobre el que se construyera el edificio debería *“estar fuera del casco urbano, pero en zona con posibles expectativas urbanísticas”*.

Esta situación permitiría proyectar un edificio con abundantes zonas exteriores ajardinadas que ordenarían el espacio entre las distintas edificaciones del colegio y que, dada la superficie del terreno, admitiría *“la composición arquitectónica de este Colegio, por medio de pabellones aislados que teniendo independencia permiten una fácil y racional comunicación entre los mismos. De esta forma conseguimos una edificación abierta, en la que todas las dependencias gozarán de la iluminación más adecuada y vistas a un parque amplio y de suficiente vegetación”*, tal y como decía el arquitecto en la memoria del Proyecto.

El plano de emplazamiento del proyecto de septiembre de 1962, mostraba la disposición de cada uno de los edificios que formarían el colegio en su totalidad, así como su destino y número de plantas (Fig. 15) pero, puesto que el planeamiento general permitía la ejecución por



15. Plano de emplazamiento del Proyecto de Colegio de Enseñanza para el Instituto Religioso de La Purezza. 1ª Fase: Parvulario. Septiembre 1962.



16. Planta baja del Proyecto de Colegio de Enseñanza para el Instituto Religioso de la Purezza. 1ª Fase: Parvulario. Septiembre 1962.

fases, esta comenzó por el pabellón del parvulario (destinado a la enseñanza primaria), dando título a la primera fase del proyecto. Tal y como aparecía en el plano, el pabellón correspondía al edificio número 5, con dos plantas de altura y estaría situado en la parte más oriental de la parcela.

El parvulario (Fig. 16) es un edificio de forma dentada en el que, en origen, la planta baja se destinaba a las aulas de párvulos y la planta primera a las de preparatorio e ingreso.

Todas las aulas tenían unas dimensiones similares (6,10 x 8,30 m), con un ángulo acristalado de suelo a techo en su orientación sureste, mientras que los aseos se situaban en la orientación opuesta, en la parte contraria del corredor de acceso.

Aunque las aulas de planta baja no contaban con zonas independientes exteriores de extensión, un porche en la parte posterior del edificio completaba el volumen y el exterior ajardinado lo envolvía. El resto del programa se ubicaría en el punto de acceso al edificio, por un lado y con orientación suroeste el control en una dependencia de gran visibilidad, y por otro y frente al punto de control, la sala de profesoras con sus servicios anexos. Esta distribución se repetiría en planta baja y primera.

La comunicación entre las dos plantas se realiza por una escalera de dos tramos junto al punto de control mientras que la comunicación y acceso al edificio principal es a través de un paso cubierto, que aunque no se grafiaba en el plano de emplazamiento, lo conecta directamente al mismo punto de control.

Los alzados (Fig. 17) respondían a la lógica de la orientación y a la estructura interna del

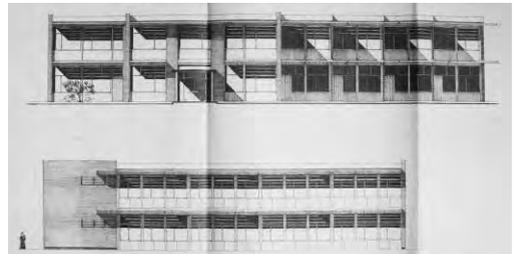
edificio de forma que tanto a sur como a este, unas lamas metálicas de aluminio anodizado protegían las aulas del soleamiento, mientras todos los cerramientos, independientemente de su orientación, se resolvieron a base de ladrillo caravista y carpintería metálica.

La estructura es un entramado mixto a base de pilares y vigas de perfiles laminados de hierro y forjado de hormigón armado. De luces entre 3,50 y 6,50 m, cada uno de los pórticos juega con vanos que van desde los 3,25 a los 4,00 m, siendo el propio planteamiento de la estructura el que configurará la organización de los espacios. Esta pues, ayudará a definir desde las estancias hasta el más mínimo detalle, como la modulación de la carpintería. Este tipo de utilización de la estructura que pasa sin miedo a formar parte de la propia fachada, no deja de recordarnos la forma de hacer miesiana, pero la duda se plantea entre si es la estructura la que, con su alcance máximo, define el espacio o es la definición del espacio la que pone a su servicio a la estructura. El interior también la muestra sin pudor al igual que los mismos materiales que conforman la imagen exterior del edificio, así se puede ver ladrillo caravista en aulas y pasos, dándole una imagen de gran sencillez al espacio.

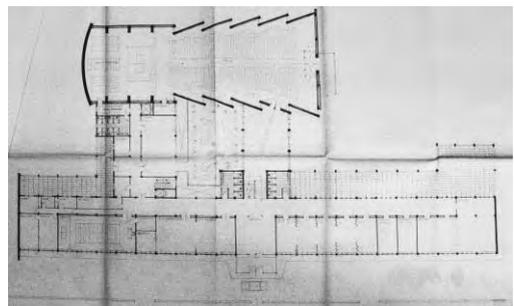
La segunda fase del proyecto (Fig. 18) contemplaba el resto de edificios del colegio donde, en palabras de la Catedrática Carmen Jordá, en la publicación *20x20. Siglo XX, veinte obras de arquitectura moderna se reunían "los lugares dedicados a la enseñanza y a la convivencia, con aulas, laboratorios, salas de reunión, despachos, comedores y otros servicios necesarios, siguiendo el criterio de superposición homogénea de plantas que configuran un prisma alargado, cuyo último nivel retranqueado con amplia terraza, se reserva para la residencia de las religiosas. La planta baja donde se organiza la recepción, secretaría y otros usos,*

*distribuye el sistema de accesos, entre ellos el que se dirige hacia el interior a un cuerpo anexionado cuyo perímetro accidentado revela la presencia de la iglesia, con iluminación lateral en abanico y con mayor carga expresiva que destaca entre la contención general del colegio. Bajo ella se sitúa el salón de actos que, junto a un gimnasio, calderas y otras instalaciones aparecen en un semisótano, dotado de claraboyas."*³

Esta segunda fase resuelve prácticamente todo su programa en un volumen de 6 alturas más un sótano que no ocupa la totalidad de la planta. Se trata de un volumen prismático con dos piezas adosadas perpendicularmente a él. Estas piezas son en su parte este, un quiebro del volumen que le ayuda a reforzar la esquina dándole mayor entidad por su mayor longitud,



17. Alzados Sur y Este del Proyecto de Colegio de Enseñanza para el Instituto Religioso de la Pureza. 1ª Fase: Parvulario. Septiembre 1962.



18. Planta baja (primera según cajetín) del Proyecto de Colegio de Enseñanza para el Instituto Religioso de La Pureza. Segunda Fase. Diciembre 1963.

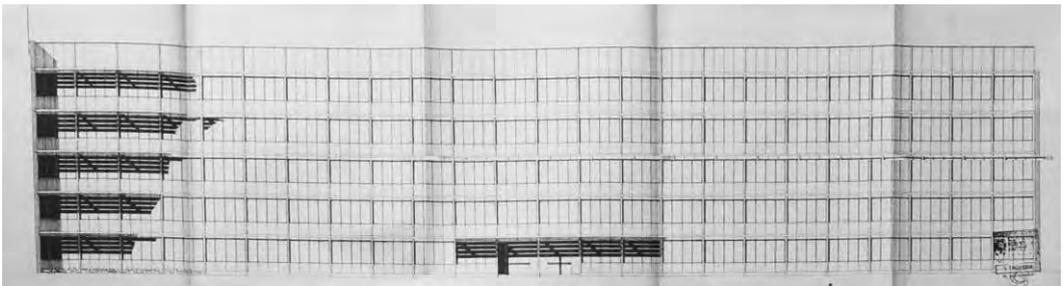
pero no mayor peso pues resuelve el alzado del mismo con un cerramiento ligero. El otro, es una pieza separada únicamente cuatro crujías de la fachada oeste y que resuelve uno de los accesos verticales a todas las plantas mediante escalera y ascensor y la mayoría de los servicios del colegio, incluyendo algunos de la comunidad religiosa. Por tanto, el bloque lineal que se presenta rotundo en la fachada principal, consta de un gran juego de quiebros, alturas y profundidades distintas en la fachada interior, dándole riqueza con soluciones apropiadas a cada espacio, bien sea cerrado o abierto.

Contiguo a este volumen en altura se añade un cuerpo dentado de dos plantas, una de ellas en semisótano, en el que se ubica el programa de anexos docentes que corresponden a la capilla y al salón de actos. La conexión se produce mediante un cuerpo también de dos alturas situado detrás de la escalera principal, de forma que a la capilla se accede desde el rellano de la escalera o "salón" previo, situado entre la primera y segunda planta, o directamente desde el patio.

El salón de actos está situado en el semisótano, bajo la capilla, y se accede a él del mismo modo que a la capilla. Con capacidad

para 430 personas, está dotado de escenario para conferencias y representaciones además de pantalla para proyecciones cinematográficas para lo que se disponía de una cabina en la parte trasera del espacio, hoy en desuso. Solo con un metro más de profundidad que el salón de actos y bajo el bloque principal, aparecía el sótano en el que se situaba el gimnasio, con vestuarios anexos y con acceso desde la escalera y el ascensor secundario, y la sala de calderas con acceso desde el vestíbulo del gimnasio o desde la escalera privada de la comunidad. El gimnasio, además, tenía iluminación directa y ventilación cruzada a través de unos huecos practicados en la fachada principal y de un patio inglés en su fachada norte, que al mismo tiempo iluminaba y ventilaba la sala de calderas.

La fachada principal del Colegio de la Pureza (Fig. 19), con una longitud de casi 85 m, es una fachada bien compuesta y rotunda que muestra la estructura del edificio con un orden de crujías, todas ellas de igual longitud y de interese 3,5 m, convirtiéndolo en uno de los referentes de la arquitectura moderna en la ciudad. Un elemento que la acompaña en todos los niveles, y es visible en los planos de planta, es la marquesina de lamas horizontales que refuerza la linealidad del bloque principal y



19. Fachada principal del Proyecto de Colegio de Enseñanza para el Instituto Religioso de La Pureza. Segunda Fase. Diciembre de 1963.

que, anclándose a sus muros laterales, se convierte en una extensión del forjado que gracias a su naturaleza semiopaca dibuja sombras que forman parte de la composición de su alzado.

Su abstracta fachada, enmarcada entre dos muros de ladrillo que la acotan, permite situar el acceso principal en las dos crujías centrales quedando resaltado únicamente por la ausencia de vegetación y una delgada marquesina con el nombre de la institución. De esta forma la fachada resta importancia al acceso enfatizando su escala sobre la avenida en la que se sitúa.

Su materialidad se resuelve desde la racionalidad y sinceridad constructiva con referencia a lo local gracias a la utilización del ladrillo caravista, pero también con referencia al detalle y a las nuevas tecnologías. Así pues, la carpintería alcanzará la altura de suelo a techo montándose en el zócalo un panel sandwich a base de placas de Glasal, aislante térmico y placa de fibrocemento, siendo la carpintería de la parte superior de hojas correderas. Estos zócalos serán los que, junto a las marquesinas de protección solar y las venecianas interiores, dotarán de una imagen de modernidad y abstracción al edificio.

Al interior, la fachada norte tiene mayor riqueza en cuanto a variedad de soluciones. Manteniendo el orden implícito de la estructura metálica, que sigue quedando vista, juega en esta orientación con paños acristalados o terrazas que dan una gran profundidad a esta fachada. La materialidad se mantiene respecto a la fachada principal de forma que el detalle de huecos y zócalos será el mismo, pero alternando con barandillas en el caso de las terrazas y añadiendo una solución de muro cortina al cerramiento de la escalera principal

que la iluminará con luz natural en su totalidad. Esta pues no es una fachada plana como la principal y su juego de planos generará, por sí mismo, el juego de luces y sombras que en la fachada principal se intenta conseguir mediante las marquesinas.

En el caso del edificio de capilla y salón de actos, sus muros se ejecutaron con bloque de hormigón texturado, con su cara vista en forma piramidal rebajada, lo que generaba un juego de pequeñas sombras que tanto en el exterior como en el interior, donde también quedaba visto el material, evitaba la sensación de dureza y planeidad. El material visto remitía a la arquitectura de Alvar Aalto que trabajaba las texturas de los distintos materiales de acabado que utilizaba, dejándolos al natural o pintándolos. En este caso, Mauro Lleó los trabajaba al natural haciendo que aunque el acabado pareciera frío a simple vista, fuera la luz de colores de las vidrieras la que diera calidez al interior.

La estructura del edificio principal es una retícula de perfiles de hierro laminado con cargas transmitidas verticalmente por medio de pilares de sección en L, I o doble U y vigas de estos mismos perfiles, mientras que los forjados se proyectaron y construyeron de losa nervada. Esta estructura, de nuevo, buscaba un acercamiento al lenguaje particular de las estructuras metálicas miesianas, con el desplazamiento de los perfiles metálicos desde el interior del plano de fachada al exterior de la misma. Este tipo de sistema, además, permitía una mayor libertad compositiva de las fachadas que incorporarían criterios de modernidad con una mayor relación interior-exterior gracias a la utilización de grandes aberturas.

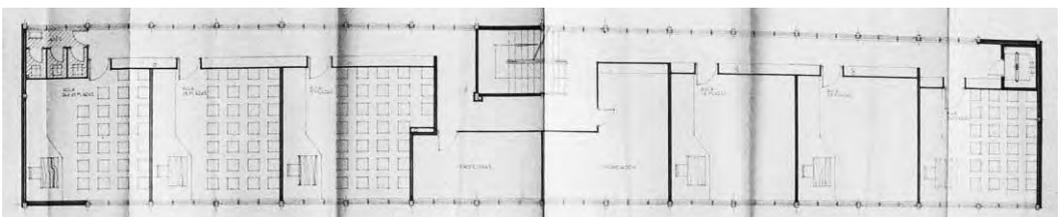
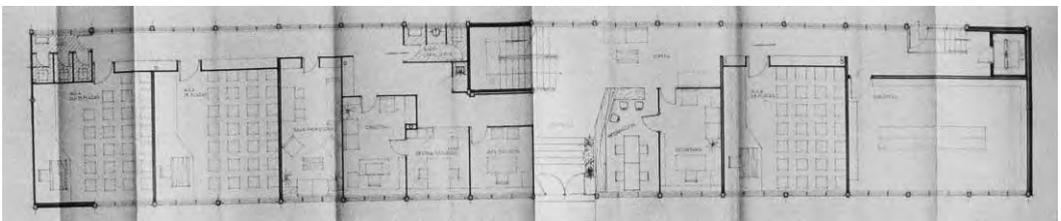
La distribución de las plantas quedaba ligada a las características del sistema estruc-

tural y modulación elegido, así contando cada p $\acute{o$ rtico perpendicular a la fachada con tres vanos, en el primero de ellos, el de mejor orientaci $\acute{o$ n, se ubicaban las aulas, en el segundo el corredor y en el tercero los servicios y espacios de apoyo a la docencia. La dimensi $\acute{o$ n de cada uno de estos espacios estaba pues condicionada por la estructura as \acute{i} las aulas ten \acute{i} an la anchura del primer vano (6,25 m), los corredores la del segundo vano (3 m) y los servicios, orientados a norte, ocupaban el tercer vano (de 4,5 m de anchura). As \acute{i} pues, el primer vano permit \acute{i} a generar aulas de distintos tama $\acute{n$ os en funci $\acute{o$ n de la necesidad tomando tantas cruji \acute{a} s como fuera necesario. Esta circunstancia daba gran versatilidad al edificio desde el momento de su construcci $\acute{o$ n hasta la actualidad, simplemente desplazando los tabiques perpendiculares a fachada.

El \acute{u} ltimo paso hacia la modernidad lo constituye el Proyecto de edificio para Instituto Social de la Mujer en Valencia (1966) en el que Mauro Lle \acute{o} adapta la soluci $\acute{o$ n material del Colegio de La Pureza a un solar de peque $\acute{n$ as dimensiones y de marcada geometr \acute{i} a longitu-

dinal, con un frente de 46,40 m orientado a noreste y una profundidad de 8 m aproximadamente, situado en una de las calles que limita el centro hist $\acute{o$ rico de la ciudad con el r $\acute{i$ o. Sin embargo, volum $\acute{e$ tricamente la soluci $\acute{o$ n de este edificio es m \acute{a} s rica ya que no renuncia a los vuelos que le permite el planeamiento para poder as \acute{i} albergar todo el programa en la reducida superficie disponible.

El programa del edificio es sencillo. La planta s $\acute{o$ tano se destina a Capilla y Sal $\acute{o$ n de Actos, con un peque $\acute{n$ o bar en el vest $\acute{i$ bulo de acceso a ambos espacios. La planta baja (Fig. 20) dispon \acute{i} a de los accesos (principal y secundario), local de informaci $\acute{o$ n, Direcci $\acute{o$ n, Secretar \acute{i} a, oficina de estudios, sala de profesoras, tres aulas y biblioteca. La planta primera (Fig. 21) ten \acute{i} a seis aulas, despacho para profesoras y despacho para la Congregaci $\acute{o$ n, la segunda contaba con tres aulas, comedor, cocina y servicio y finalmente, en la planta tercera o \acute{a} tico se proyectaba la vivienda para la Comunidad. Todos los espacios habitables estaban volcados a la fachada principal mientras que los espacios comunes



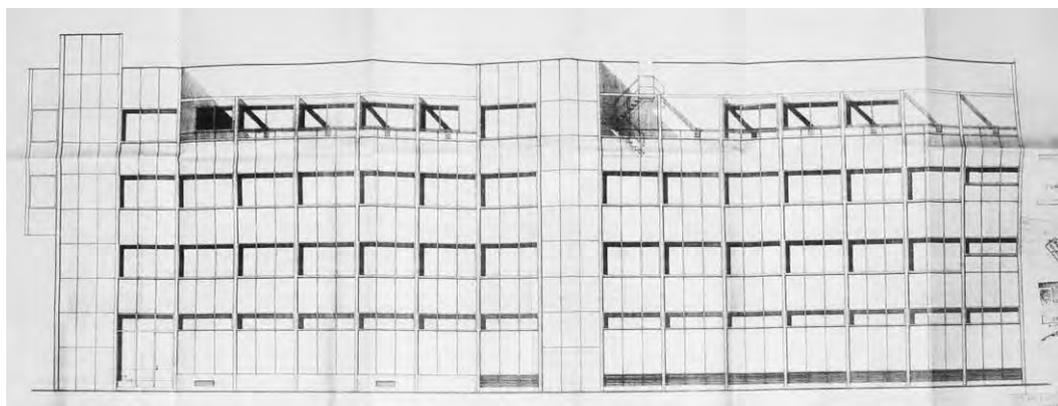
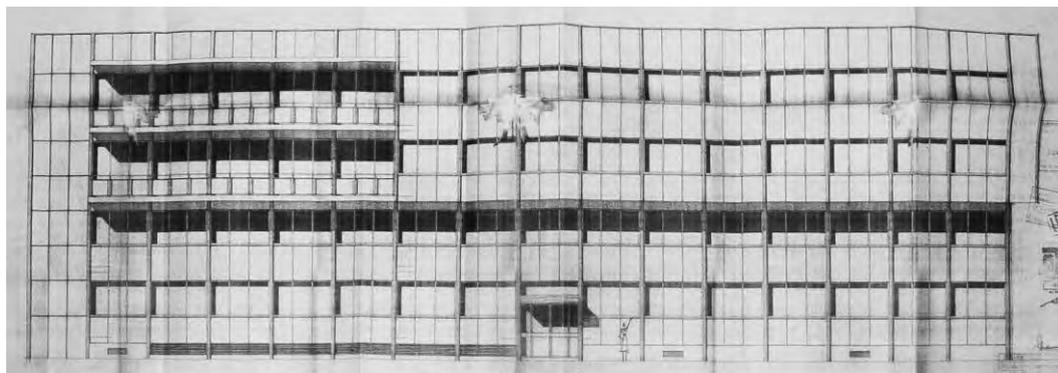
20 y 21. Planta baja y planta primera del Proyecto de edificio para Instituto Social de la Mujer en Valencia. Junio de 1966.

de servicio y comunicación, tanto vertical como horizontal, eran los que recaían a la fachada posterior.

En este proyecto, se repite la solución de fachada del Colegio de la Pureza desapareciendo la solución de protección del soleamiento pues la orientación norte del edificio no lo requiere (Figs. 22 y 23). Tal y como comenta Santiago Varela en la *Revista Aiguaitis*,⁴ esta fachada de rigurosa geometría secuencía el ritmo en horizontal con la alternancia de franjas caladas y opacas, al contrario que lo hiciera la arquitectura del siglo XIX con el ritmo vertical de sus huecos, con la que dialoga.

También la estructura repitió soluciones probadas en el Colegio de la Pureza, siendo los pilares metálicos vistos en toda su altura a base de dos perfiles UPN de 20 cm de canto y las jácenas de perfiles laminados doble T.

Estos siete proyectos son una selección de la extensa trayectoria profesional del arquitecto que marcan los tiempos de cómo, paso a paso, Mauro Lleó entre otros, introdujo la modernidad en Valencia en todos sus aspectos, tanto compositivos como técnicos y materiales, siendo cada uno de ellos un escalón necesario sin el cual el siguiente paso no hubiera sido posible.



22 y 23. Fachada norte y fachada sur del Proyecto de edificio para Instituto Social de la Mujer en Valencia. Junio de 1966.

NOTAS

1. FRAMPTON, Kenneth. "Homenaje a Coderch", en Jose Antonio Coderch. *Casas*. 2G. 2005, 33, p. 4.

2. José Antonio Coderch escribió la carta titulada *Historia de unas castañuelas en junio de 1967, en ocasión del 75 aniversario de la Asociación de Arquitectos Finlandeses*.

3. JORDÁ SUCH, Carmen. *20x20. Siglo XX, veinte obras de arquitectura moderna*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunitat Valenciana, Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transports, 1997.

4. VARELA BOTELLA, Santiago. "L'Arquitectura a la marina alta i la safor des del Pla D'Estabilització al desenvolupament", *Revista Aiguaitz*, 2002-03, 19-20, pp. 9-55.



Una lectura crítica de la Declaración de Florencia (2014)

Heritage and Landscape as Human Values

Valentina Cristini, José Ramón Ruiz Checa y María José Viñals (UPV)

El concepto de conservación aplicado a los bienes culturales en los últimos veinte años ha fomentado una exponencial interdisciplinariedad en el método, hecho que insiste especialmente en la visión holística del patrimonio. En este marco cobran cada vez más fuerza conceptos como paisaje cultural y patrimonio intangible, que son aspectos tangenciales a varias disciplinas, además de los tradicionalmente abordados relativos a la restauración arquitectónica. Este trabajo, en este marco, propone una lectura crítica de la Declaración de Florencia (2014), como reciente documento clave para actualizar el concepto de conservación, aplicada al amplio debate abierto alrededor del concepto “cultura” en sus múltiples facetas.

Hacia una propuesta de conservación: el rol de las “cartas” entre el siglo XX y el siglo XXI

El concepto de tutela en arquitectura (del latín, *‘tueor’*, defender o proteger) apunta en su etimología a disponer de unas herramientas que garanticen la conservación del patrimonio. A nivel internacional, la labor de protección del

mismo como bien de interés cultural (‘Cultural Heritage’), desde un matiz más complejo y amplio, es una noción bastante reciente.

Este concepto queda vinculado a la definición de “bien”, por primera vez, con múltiples facetas, en los años de posguerra, en concreto en La Haya, en 1954, a modo de protocolo bajo el amparo de la UNESCO. El abanico de convenciones (o sea acuerdos entre los países que se comprometen a asumir ciertas obligaciones) y recomendaciones (o sea indicaciones no coercitivas que sugieren una conducta entre los países) que cuentan con la definición de bien cultural, se manifiesta de forma exponencial sobre todo en la segunda mitad del siglo XX.

Bienes a proteger tangibles (muebles e inmuebles), e intangibles, cuentan con categorías promovidas por ICOMOS/ICROMM/UNESCO que amplían la definición inicial. De esta forma, a la definición de bien de interés cultural se han ido incorporando y añadiendo otros elementos, sumando contribuciones desde diferentes vertientes como la flora, fauna, patrimonio submarino, industrial, paleontología, mineralogía, entre otros.

En este panorama, las cartas internacionales para la conservación y protección del patrimonio constituyen un conjunto de documentos que se complementan y actualizan siguiendo una misma línea argumental. Los acuerdos internacionales que, de una manera u otra, han dirigido en los últimos 60 años su mirada al patrimonio arquitectónico suman más de 40. Se trata en especial, de documentos generados en congresos, encuentros o debates entre especialistas de la materia. De todos ellos, han tenido especialmente resonancia internacional la Carta de Atenas (1931), la Carta de Venecia (1964), la declaración de Ámsterdam (1975), la Carta de Granada (1985), la Carta de Burra (1999) y la Carta de Cracovia (2000). Cada una de ellas ha ido ampliando conceptos, ajustando aspectos y detalles que en otros documentos previos no fueron lo suficientemente profundizados (DI BIASE, 2014).

Hay que señalar que las buenas prácticas ('best practices') son el eje vertebrador de las convenciones y, a pesar de contar con escépticos que no ven en ellas suficiente fuerza y especificidad (BELLINI, DEZZI BARDESCI, MARCONI, 1980/95), las cartas pautan el panorama internacional de la conservación (ERDER 1986; PIKARD 1996), garantizando una puesta al día de la tutela en su faceta teórica Europa (COE) y en España (MECD/IPCE). Es interesante, de todas formas, contar con ellas, sin entrar en juicios de valor en favor o en contra, sino cómo contribución interesante para la reflexión en el ámbito de las disciplinas vinculadas al patrimonio, en sus múltiples facetas.

En 2014, a este conjunto de contribuciones se ha venido a sumar un nuevo documento, redactado en Florencia, en 2014, referido a la fuerte ligazón que se genera entre Patrimonio y Paisaje desde el punto de vista de los valores

humanos. Florencia ya tiene un importante antecedente, en este sentido, al firmarse aquí en 1981 la Carta relativa a jardines históricos y también en 2000, la Convención Europea del Paisaje que abogaba por el reconocimiento jurídico del paisaje, la definición de políticas de protección, ordenación y gestión, el establecimiento de procedimientos de participación y cooperación, y la integración del paisaje en las políticas urbanística, territorial, cultural, ambiental, agraria, social, económica, entre otras.

El presente documento, como se verá más adelante, en esencia es una síntesis de posicionamientos previos, pero con énfasis en la dimensión humana, considerada como una realidad cultural pluriestratificada. De este texto no existe hasta la fecha una traducción oficial al castellano y, por ello, a continuación, se propone una lectura crítica de la misma.

Visiones pluridisciplinares e integradas de la conservación

La conservación y protección del patrimonio y del paisaje exige una visión holística e integradora que aúne las diversas aproximaciones científicas que analizan todos sus elementos y procesos. En este análisis, no solo se aborda desde las disciplinas técnicas que cada tipo de patrimonio o cada elemento del paisaje exige, sino que también incluye una dimensión artística que tiene que ver con la evaluación de los valores estéticos de los recursos y también incorpora la visión desde la Antropología y Psicología y de las Ciencias Sociales que se encargan de estudiar las relaciones del hombre con la historia y cultura de una comunidad. Además, es fundamental el análisis del marco normativo ya que determina el alcance de su protección legal.

Uno de los aspectos más interesantes a destacar es la visión conjunta que se presenta al hablar de patrimonio y paisaje (considerado en sí mismo como elemento patrimonial). Es decir, se basa en el interés por contextualizar el patrimonio y socializarlo. Esto exige una mirada combinada que funde elementos propios de la naturaleza y el genio creativo humano. Esta conformación de elementos naturales y culturales hace que la comprensión, el análisis, la valoración sea extremadamente compleja y exija siempre una visión interdisciplinaria del patrimonio y el paisaje que recoja las aportaciones de todas las disciplinas, ya que además existe una gran variedad de manifestaciones de interacción entre el hombre y la naturaleza. Pero, además no solo se puede hablar de interacciones físicas, sino que al tratarse de 'espacios vivos' tienen significados para las personas que los perciben de forma individual, aunque se podría hablar de valores colectivos identitarios para una misma comunidad.

La plasmación más evidente de esta fusión son los paisajes culturales cuya conceptualización es relativamente reciente, ya que según SANTOS (2002), se remonta a principios del siglo XX, pero fue a finales de ese siglo cuando pasaron a integrarse en la lista de la Convención del Patrimonio de la Humanidad.

El concepto de paisaje cultural se basa en la interacción durante siglos del hombre con su entorno de forma armónica. Los paisajes resultantes forman actualmente parte de la historia de la Humanidad y configuran gran parte de nuestro territorio, constituyendo en muchos casos las señas de identidad de muchos grupos culturales. Por ello, como se ha comentado, son objeto de reconocimiento científico y social y, por tanto, merecedores de protección, al igual que otros elementos de la

naturaleza o de la cultura. Esta consideración conjunta del patrimonio y el paisaje que se infiere de la Carta de Florencia 2014, conlleva unas implicaciones de planificación y gestión importantes, ya que el paisaje es objeto de atención de la Ordenación del Territorio, que es una herramienta técnico-legal de gran alcance que va más allá de la consideración de elementos singulares o aislados y que reviste especial importancia cuando se trata de elementos con carácter patrimonial cuya conservación y protección son objetivos prioritarios. Por tanto, abordar la conservación y protección de estos elementos se torna una misión compleja solo abordable mediante la utilización de herramientas técnicas de gestión complejas provenientes tanto de la planificación física como la urbanística como son la capacidad de carga, la potencialidad e idoneidad de los recursos, zonificación, compatibilidad de usos, etc. que se han mostrado extremadamente útiles en los trabajos donde han sido incorporadas.

La declaración de Florencia: una lectura crítica

En el marco del tercer Fórum Mundial Unesco "Cultura, Creatividad, Desarrollo Sostenible, investigación, Innovación y Oportunidad" que se ha llevado a cabo en Florencia, en octubre 2014, se han sintetizado una serie de puntos clave, recogidos en la conocida como Declaración de Florencia (Fig.1), un documento reciente e interesante para dirigir una mirada hacia el patrimonio contemporáneo y capaz de armonizar valores diferentes, tangibles e intangibles, humanos y materiales. Se trata de una clara apuesta por una visión holística e integradora del patrimonio y el paisaje, superando etapas en que se contemplaba cada elemento de forma

separada, aislando a los elementos de su contexto y de la sociedad que los había creado.

En el texto del documento se abordan una serie de principios guías, actualmente accesibles tanto en inglés como en italiano. La declaración de Florencia, en síntesis, se fundamenta en **8 puntos principales** que coinciden con las prioridades a analizar y



1 La portada de la declaración de Florencia, disponible, en inglés e italiano, en la web Focus Unesco (World Forum On Culture And Cultural Industries)

(<http://www.focus2014.org/florence-declaration/?lang=en>)

fecha de consulta 25/07/2016.



2. Arquitectura contemporánea. Ejemplo de un proyecto reciente que refleja algunos de los principios promovidos por la declaración de Florencia. Empleo de láminas de bambú, un connubio entre tecnología y *know how* rural, arquitectura global y local. Proyecto del Pabellón de China, Milán Expo 2015. Tsinghua University, Studio Link-Arc. Fotos V. Cristini.

considerar en las políticas de conservación, en el ámbito internacional y en las agendas post 2015.

El **primer punto** recoge la plena integración de la cultura en las políticas y en las estrategias de desarrollo sostenible, a escala “global”. El patrimonio es parte de los proyectos que tratan la sostenibilidad, a nivel pluridisciplinar, no solo los vinculados al ámbito arquitectónico y artístico (Fig.2).

En el **segundo punto**, se articula en torno a las complejas necesidades de las poblaciones, que no siempre disponen de las herramientas adecuadas para la gestión patrimonial. En este sentido, se habla de la sostenibilidad no solo ambiental, sino social y económica también, y que debe considerarse en los correspondientes proyectos.

Siempre insistiendo en la salvaguarda de la diversidad y de la integración cultural en las distintas iniciativas de las políticas internacionales de gestión patrimonial, en el **tercer punto** de la declaración, se subraya la importancia de las ciudades y de las zonas rurales. Estos focos, opuestos pero complementarios, son definidos como laboratorios cruciales para realizar políticas culturales adecuadas. Es importante que se tengan en cuenta características materiales como inmateriales de los distintos ámbitos de actuación rurales y urbanos (por ejemplo, el *know-how* tradicional del mundo de la artesanía, de los gremios, de la actividad agropecuaria, de la construcción, etc. Fig.3) ya que son indispensables para garantizar la seguridad, la productividad y el desarrollo tecnológico de un entorno).

El potencial creativo, según el **cuarto principio**, es uniforme en su huella histórica y contemporánea; pero no todos los seres

humanos, especialmente en el Sur del Mundo, tienen medios para desarrollarlo y acceder a los recursos necesarios para fomentarlo. De ahí la importancia de políticas locales que se apoyan en lógicas de desarrollo internacional, con fondos y medios de intercambio entre los distintos profesionales directa o indirectamente vinculados al contexto.

Con estas premisas, en el **quinto principio** se reconoce la importancia de la educación, como medio clave para garantizar la permanencia de las culturas. Aprender está en la base de la innovación y de la autoafirmación de parte de la sociedad menos favorecida y de ciertas minorías.

Todas estas reflexiones, se reafirman en el **sexto punto**, donde se incide en el hecho de que la cultura es una auténtica industria (Fig.4), sin dejar de considerar aquellos aspectos más académicos o teóricos de las políticas internacionales. La cultura y sus productos son actores que pueden contribuir al saneamiento de las economías internacionales y a la mejora de calidad, siempre en el marco de una economía “glocal” (acrónimo de global y local).

Si se considera la cultura como un motor económico, según el **séptimo punto** de la declaración, es imprescindible analizar sus entrañas como parte del modelo de desarrollo de un país, tanto a corto como a medio y largo plazo. La cultura es realmente uno de los pilares de una sociedad abierta y plural, desde sus raíces es capaz de alimentar nuevos paradigmas de bienestar social, tal y como se indica en el **octavo punto** de la declaración.

El documento sigue proponiendo **5 medidas concretas** para llevar a cabo unos objetivos más específicos. La capacidad

humana e institucional de los países es la clave para afirmar las culturas, especialmente entre los jóvenes y las clases sociales más activas. También señala que no solo las herramientas legislativas son realmente las que pueden convertir los ámbitos urbanos y rurales en auténticos laboratorios de cultura y pluralidad. Además, llama la atención sobre las dificultades de contar con sistemas de innovación vinculados a los bienes culturales, pero apunta hacia la conveniencia de que los países trabajen en esta dirección, desafiando estereotipos y trabajando en campañas de



3. Paisaje cultural. Ejemplo de un proyecto reciente que refleja algunos de los principios promovidos por la declaración de Florencia. Conjunto escultórico en acero, finalizado a la puesta en escena de oficios, costumbres y tradiciones propias de un entorno rural. Proyecto del paisaje ilustrado de Valdemeca, Cuenca, 2014 por L. Zafrilla. Fotos J.R. Ruiz Checa.



4. Arquitectura histórica. Ejemplo de oficios y empleo de técnicas constructivas que reflejan algunos de los principios promovidos por la declaración de Florencia. Los hornos de cal y los caleros, una materia prima y un oficio vivo en la Isla de Menorca. Fotos J.R. Ruiz Checa.

sensibilización, monitorización e impacto “glocal”.

Conclusiones

Las cartas sentaron (y siguen sentando) las bases para la conservación y protección del patrimonio como un verdadero complejo conjunto y, no cabe duda, que se ha seguido una trayectoria coherente desde que se redactaron las primeras, que han ido mejorándose, actualizándose e incorporando nuevos conceptos.

La Declaración de Florencia de 2014 se suma a otras recientes y más antiguas contribuciones, cuya utilidad radica posiblemente en proponer una reflexión sobre temas patrimoniales específicos. Saber filtrar con ética profesional y capacidad de análisis las indicaciones que todas estas convenciones y recomendaciones proponen es realmente el reto para los distintos especialistas que actúan en los diferentes ámbitos patrimoniales. Cartas, declaraciones, documentos y acuerdos que tratan la arquitectura patrimonial, dentro del conjunto más amplio de bienes culturales, y del paisaje son documentos interesantes y precisos.

No obstante, hay que señalar que se trata de documentos muy teóricos y, por ello, de cualquier modo, no hay que forzar una interpretación empírica o pragmática de sus recomendaciones. Ahora bien, es importante reconocer que ayudan a abrir debates y reflexiones, para poner al día las cuestiones más complejas y actuales vinculadas a prácticas de gestión patrimonial, desde diversas facetas. Efectivamente, no presentan soluciones específicas, pero si alimentan el debate, la puesta al día y retroalimentan una sana inquietud hacia argumentos contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Florence Declaration*, en <http://www.focus2014.org/florence-declaration/?lang=it> (fecha de consulta 25/07/2016)
- AA.VV., *Florence Declaration*, en <http://www.focus2014.org/florence-declaration/?lang=en> (fecha de consulta 25/07/2016)
- AA.VV., *International charters for conservation and restoration*, en (International Council of Monuments and Sites) <http://www.icomos.org/charters/charters.pdf> (fecha de consulta 25/07/2016)
- AA.VV., *Anexo 2. convenciones, cartas y acuerdos internacionales*, en <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/dms/microsites/cultura/patrimonio/planes-nacionales/planes/emergencias/documentos-de-referencia/convecciones-cartas-y-acuerdos-internacionales.pdf> (fecha de consulta 25/07/2016)
- ERDER C. *Our Architectural Heritage: from Consciousness to Conservation*. Paris: UNESCO Ed., 1986
- DI BIASE C., “La Carta de Venecia 50 años después”, *Loggia, Arquitectura y Restauración*, 27, 2014, UPV Ed., Valencia
- PIKARD L.D. *Conservation of the Built Environment*. Singapore: Longman Ed., 1996
- SANTOS, L., “Las nociones de paisaje y sus implicaciones en la ordenación”, *Ciudades*, 7, 2002-2003, pp. 41-68.



EICAS

Un laboratorio para la regeneración urbana, social y cultural del centro histórico de Villena

Pasqual Herrero Vicent (UPV), M^a Amparo Sebastián Esteve (UPV)
Fernando Navarro Carmona, Eduardo José Solaz Fuster
Víctor Muñoz Macián y Anna Morro Peña

Situación

La sostenibilidad es la relación óptima entre las personas, el medio ambiente, la economía y la tecnología disponible. Patrimonio y sostenibilidad están estrechamente vinculados, ya que el patrimonio de hoy no es más que la sostenibilidad del pasado. Sin embargo, a través de nuestro trabajo nos hemos encontrado con que la sostenibilidad y el patrimonio tienen 3 problemas principales cuando están vinculados a la planificación urbana.

Uno de los problemas entre el patrimonio y la sostenibilidad es la desconexión que se produce al regular bajo áreas normativas o disciplinas separadas, y tratar con ellos a través de la competencia de departamentos aislados. Las políticas sobre patrimonio y sostenibilidad no relacionadas complican su aplicación coordinada. Esto suele llevar a soluciones extrañas y contradictorias que podrían generar problemas constructivos y/o económicos.

Otro problema general en la planificación urbana que influye en la relación entre la sostenibilidad y el patrimonio es el tiempo que transcurre entre la planificación y los resultados probados. La planificación urbana es una actividad a largo plazo que tarda mucho tiempo para construir y poder comprobar sus efectos. Sólo podemos visualizar si las ideas de planificadas son correctas una vez que sus resultados han sido utilizados y experimentados, años después de toda la inversión y la construcción. Si nuestros planes no son eficaces, hemos perdido muchos recursos que no podemos deshacer porque va a costar a continuación, incluso mucho más tiempo y dinero. La planificación urbana no admite seguir un proceso de prueba-error.

Por último, la aplicación de las políticas sobre patrimonio y sostenibilidad deben de ser filtradas de acuerdo con el contexto específico de cada ciudad. La gente, el entorno natural y la historia de cada ciudad son tan diferentes que las políticas no pueden aplicarse



1. Centro Histórico de Villena. Laura Álvarez Yrazusta. EICASC. Agosto 2013. Fuente - Laura Álvarez Yrazusta.



2. Cueva en Villena. elCASC. Agosto 2013. Fuente - elCASC.



3. "Torre del Orejón" desde diferentes vistas. Felipe Luis Navarro. Difusse. EICASC. Agosto 2013. Fuente - Felipe Luis Navarro. Difusse

directamente sin ser adaptadas a ellos con cuidado. La razón o la solución para el mismo problema pueden ser muy diferentes de una ciudad a otra. Las soluciones para el mismo problema podrían ser muy distinto en dos ciudades con diferentes condiciones.

Enfoque

Para hacer frente a estos problemas entre el patrimonio y la sostenibilidad aplicada a la planificación urbana, basamos nuestra propuesta en 4 pautas de actuación:

1. Enfoque profundamente arraigado.

Cada acción o el problema tiene que ser filtrada por el contexto específico de la ciudad de comprender profundamente el verdadero asunto que se está tratando. La comprensión de las personas, el medio ambiente natural y la historia de la ciudad nos ayudará a evaluar en qué casos el patrimonio debe mantenerse frente a las políticas de sostenibilidad y en qué casos las soluciones sostenibles son más importantes que la conservación del patrimonio.

2. Punto de vista multidisciplinar.

La vida social y urbana en una ciudad es compleja y tiene muchas capas enlazadas las unas con las otras. Aspectos urbanos, sociales y culturales de la vida están estrechamente relacionados en la ciudad. Cuando se estudia un problema de planificación urbana, es necesario estudiarlo desde múltiples puntos de vista y disciplinas al mismo tiempo para ser capaz de encontrar una solución adecuada utilizando todas las herramientas de las que se disponen. Sólo si nos enfrentamos al problema en toda su dimensión, estaremos actuando de la manera más eficaz y económica.

3. Acción coordinada.

Una vez que tenga este amplio punto de vista del problema, es necesario coordinar los diferentes departamentos del ayuntamiento relacionados con ella y hacer que trabajen juntos en la misma dirección. Es necesario evaluar y equilibrar constantemente que los resultados están cumpliendo con las expectativas de cada departamento de la manera más eficiente posible, sin interferir con las expectativas del resto de departamentos.

4. Dinámica Participativa.

Para asegurar que nuestros planes son correctos antes de construirlos tenemos que tener en cuenta a las personas para las que estamos trabajando, los vecinos. Los vecinos tienen que ser un personaje importante participar en la planificación urbana. Nuestros planes sólo serán eficaces si se ajustan en la vida de las personas o mejoran su vida en la ciudad.

Coordinación. El papel del urbanista

Para seguir estas pautas necesitamos conseguir juntar a los actores aislados relacionados con la planificación urbana con el objetivo de hacer que funcionen juntos de forma coordinada y conseguir la amplia perspectiva necesaria del contexto urbano. Los personajes o perfiles en la planificación urbana que podrían estar involucrados en nuestras nuevas propuestas son:

1. Político.

Todos los departamentos del gobierno local. Su trabajo consiste en estudiar todos los problemas que hay que resolver y las potencialidades que puedan ser fortalecidas.

2. Académico.

Todos los departamentos universitarios relacionados con las necesidades y fortalezas urbanas de la ciudad. Su tarea consiste en establecer qué áreas académicas que están relacionados con estos problemas y potencialidades.

3. Privado. (Vecinos, Profesionales, Colectivos, Asociaciones).

Todos los profesionales, empresas, asociaciones, colectivos o vecinos que tienen la experiencia en los campos seleccionados, tienen los recursos necesarios para trabajar o que finalmente van a probar los resultados.



4. Instalación de cuevas urbanas. EICASC. Agosto 2013.

Fuente - eICASC.



5. "Encalijá" tradicional en Villena.

www.villenacuentame.com. Mayo de 2010.

4. *Coordinador.*

Para coordinar todos estos personajes conjuntamente es necesario establecer el papel del urbanista como el director técnico que coordina las tareas de todos los personajes. El urbanista es el engranaje que hace que todos ellos trabajen al mismo tiempo y en la dirección correcta para el desarrollo urbano adecuado en términos de conservación del patrimonio y desarrollo sostenible. El urbanista debe ser externo a estos 3 personajes existentes, para poder tener la perspectiva necesaria del contexto general de la ciudad.

El trabajo de estos personajes combinados es asegurar que su trabajo separado sea útil en el futuro en el campo de la planificación urbana. Este grupo está dedicado a seleccionar un problema específico de la ciudad, estudiarlo profundamente a través de su contexto, seleccionar las disciplinas que deben afrontarlo y dirigir las acciones que se deben actuar sobre él con el fin de obtener una solución apropiada.

EICASC. Un proyecto de regeneración en formato de festival de verano

A finales de 2012 nos pusimos en contacto con el Ayuntamiento de Villena y decidimos



6. Coordinación de grupo. EICASC. Agosto 2013.

Fuente - eICASC.

organizar conjuntamente con la Universidad de Alicante un evento multidisciplinar en el año 2013 en el que podríamos estudiar y analizar profundamente el Centro Histórico de la ciudad, centro de interés patrimonial con declaración BIC. Tomando como base el documento del Plan Especial, redactado unos 10 años atrás, el evento trata de analizar sus problemáticas y poner a prueba algunas soluciones rápidas y económicas que ayudaran a la regeneración urbana y dinamización social de su Centro Histórico, sobre aspectos en los que el planeamiento urbano no había podido actuar.

Este evento sigue con precisión todos los 4 principios del enfoque, estudiando el contexto local, reuniendo el punto de vista de los vecinos, contando con la participación de personas de diferentes disciplinas y coordinando la actuación de todo el mundo para dirigirla y trabajar por unos mismos resultados.

Para dar forma a este evento creamos el Grupo de Organización, una estructura que reuniese a los 4 personajes relacionados con la planificación de los que previamente hemos hablado. Éste grupo de organización trabajó durante 8 meses (de enero a agosto) para coordinar los diferentes departamentos del Ayuntamiento y las administraciones autonómicas en competencia de patrimonio, entender las características específicas de la ciudad y estipular las disciplinas y temáticas a través de las cuales se podría participar en el evento.

Debido a que la ciudad ya contaba con gran cantidad de eventos socio-culturales de corta duración durante todo el año, gracias a la labor de la oficina del Centro Histórico y muchas asociaciones de vecinos muy activas, decidimos establecer este nuevo evento como un

nuevo evento académico más largo y centrado en el estudio de los problemas urbanos del centro histórico de la ciudad, sus posibles soluciones y la difusión educativa de los valores del patrimoniales del mismo.

Nos decidimos a darle el formato de un festival, que promoviese un ambiente de aprendizaje lúdico, consistente en una serie de talleres, conferencias y actividades durante 10 días de verano. En el festival, más de 100 estudiantes de todo el mundo y de diferentes disciplinas (arquitectura, urbanismo, diseño, arte, sociología, educación social, economía...) iban a pensar, diseñar y desarrollar soluciones prácticas sobre el terreno bajo la guía de tutores expertos y vecinos locales.

Puesto que el festival se centraba en el casco o centro histórico de la ciudad de Villena, decidimos llamarlo eCASC ("*casc*" voz catalana para los centros históricos), y por su condición de evento con continuidad a modo de certamen, eCASC tiene su acrónimo del "Certamen de Activación Socio Cultural". EICAS nació como una nueva actuación de planificación urbana dedicada a investigar y transformar la estructura social y urbana del centro histórico de la ciudad, estableciéndose un campo de pruebas dedicado al estudio de los problemas y las fortalezas sociales, culturales y tecnológicos urbanos.

Primero tuvimos varias reuniones y discusiones para introducir el Grupo de Organización en el contexto del Centro Histórico de la ciudad de Villena, encontrando los principales problemas y potencialidades del centro histórico de la ciudad que queríamos estudiar y sugerir soluciones:

- Vacíos urbanos y medianeras
- Casas antiguas

- Cuevas abiertas y al aire libre (procedentes de casas demolidas)
- Normativa urbana compleja (6 volúmenes)
- Pocos equipamientos urbanos (parques, jardines, bancos,...)
- Conflictos sociales entre los diferentes grupos étnicos
- Mucha gente joven que no conoce el barrio
- Escasez de comercios y tiendas

Más tarde, se establecieron 7 disciplinas que podían afectar a estos problemas y fortalezas. Cada disciplina se vinculó a un taller diferente:

- Equipamiento de vacíos urbanos
- Patrimonio / Restauración / Planeamiento
- Recursos educativos
- Arte urbano
- Oficios tradicionales
- Actividades en el espacio público
- Educación Social

Finalmente se seleccionaron 7 personas u oficinas que trabajaban en estas disciplinas y habían demostrado su experiencia en cada uno de esos ámbitos para dirigir a los participantes de cada taller:



7. Pabellón principal. EICAS. Agosto 2013.

Fuente - eCASC.

- Arae. Restauración y patrimonio.
- Zuloark. Equipamientos urbanos manufacturados, participación ciudadana.
- PKMN arquitecturas. Recursos educativos, participación ciudadana.
- Espai MGR. Arte urbano, crítica social.
- Paco Ortí. Arte, artesano tradicional.
- Desayuno con Viandantes (DCV). Crítica urbana, participación ciudadana.
- CPESRM (Colegio Profesional Educadores Sociales de la Región de Murcia)

Intervenciones

El propósito final de cada taller en elCASC era realizar pequeñas actuaciones arquitectónicas e intervenciones artísticas, socio-culturales o tecnológicas de bajo coste que pudiesen establecerse en un futuro como ejemplos prácticos de referencia que pudiesen ser desarrollados por el gobierno local o las asociaciones de vecinos. Describimos varias de las intervenciones y actividades del taller:

1. La historia de la construcción de la ciudad es un ejemplo perfecto de construcción con residuo cero.

El centro histórico de Villena fue un asentamiento en una montaña, y muchas casas se excavaron directamente en la roca caliza blanda porque se trataba de la forma más fácil y más barata de construir arquitecturas, utilizando las rocas que obtenían al excavar. Este método de construcción excavado proporcionaba además viviendas más cálidas en invierno y más frescas en verano.

-Zuloark y PKMN equiparon una plaza con mobiliario urbano de madera hecho por ellos mismos que reproducía la forma de las cuevas para mostrarlos al aire libre y proporcionar un lugar para sentarse y reunirse en un parque.

-El artista Paco Ortí, también realizó una instalación artística de hecha de malla de metal, arcilla y material local que proporcionó una nueva esencia a una nueva plaza, un solar resultante de varias demoliciones de casas.

-Al mismo tiempo, el estudio de arte Aeiou llevó a cabo una intervención de tape-art en una medianera representando de nuevo estas cuevas e intentando disminuir el impacto visual de este muro.



8. Zuloark & PKMN Architectures. Cueva mobiliario urbano. elCASC. Agosto 2013. Fuente - elCASC.

2. El patrimonio y las tradiciones sostenibles hacen que la ciudad sea más social y habitable.

Con la tecnología del horno de cal, la gente utilizaba las rocas de cal disponibles en el área para obtener la cal viva. La cal viva se mezcla con agua convirtiéndose en una pintura natural y transpirable. Como la pintura de cal tiene que ser repintada todos los años, la gente convirtió esta necesidad en un evento social y cultural llamado "Encalijá".

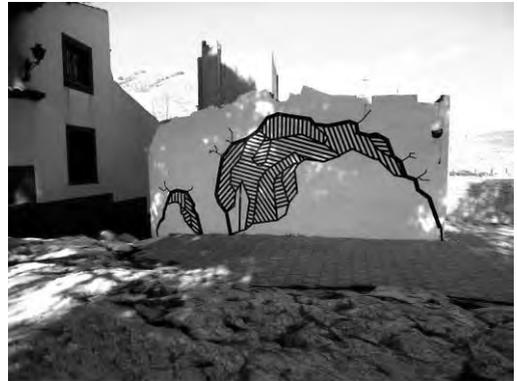
-EICASC organizó una "Encalijá" pintar varias calles del casco histórico con la ayuda de los vecinos.

3. Las nuevas tecnologías nos ofrecen la oportunidad de recuperar nuestro pasado y sin la necesidad de nuevas construcciones o grandes inversiones.

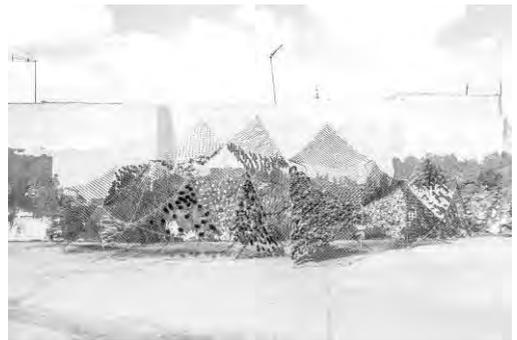
En la época medieval se construyó en Villena una torre civil con un reloj y un pequeño autómatas de grandes orejas que salía cada hora. Era una característica tan importante para la ciudad que la gente de otras ciudades empezó a llamarlos "orejones". Esta torre fue demolida en 1880, pero sigue viva en la memoria de la gente de Villena.

-EICASC trató de traer de vuelta la Torre del orejón a través de una aplicación de realidad aumentada con la que se podía ver la torre, en su tamaño y situación originales. Otra de las actividades para recordar a la gente acerca de esta torre era un gran cartel encolado en una gran medianera de un edificio cerca de la parcela donde se erigió la torre.

4. Otro problema que intentamos afectar era la poca cantidad de tiendas y trabajo disponible actualmente en el centro histórico.



9. Aeiou estudio. Intervención artística en cuevas con cinta adhesiva. EICASC. Agosto 2013. Fuente - eICASC.



10. Interpretación artística de la cueva de Paco Ortí. EICASC. Noviembre de 2012. Fuente - eICASC.



11. Encalijá. EICASC. Agosto 2013. Fuente - eICASC.



12. Torre virtual "Torre delOrejón". Felipe Luis Navarro. Difusse. ElCASC. Agosto 2013.

Fuente - Felipe Luis Navarro. Difusse.



13. Paco Ortí. ElCASC. Agosto 2013

Fuente - elCASC.

-El taller de Paco Ortí, intentó alentar a la gente a generar su propio puesto de trabajo mediante la recuperación de trabajo de un artesano tradicional como el ceramista. Todos los participantes aprendieron a trabajar con la arcilla para construir piezas cerámicas tradicionales, cómo generar una obra de arte, el vidriado y el uso de un horno de barro.

5. Debido a la existencia de muchos vacíos urbanos, el centro histórico de la ciudad tiene una gran cantidad de paredes medianeras que hacen que el área sea percibida como desestructurada y sin terminar.

-El taller de Espai MGR trató de llevar la expresión de arte urbano en esas paredes con el objetivo de disminuir el impacto visual de estas paredes divisorias. Para ello utilizaron una técnica no agresiva como el pegado de grandes carteles de papel impresos con imágenes generadas digitalmente. Colocaron un *cassete* de música antigua al que se le había salido su cinta magnética y un bolígrafo tratando de rebobinar y devolverlo a su lugar.

Esta fue una idea trabajada con una asociación de vecinos local, que quería mostrar y recordar que en este lugar estaba la "Torre del Orejón", una de las torres que configuraban el paisaje histórico de Villena, pero que desapareció en el pasado.

6. La cantidad de casas antiguas demolidas en el centro de la ciudad dejó muchos vacíos urbanos sin construcción.

Estos vacíos urbanos confieren la zona un ambiente inacabado, desestructurado y abandonado, negativo para la renovación urbana. Se utilizaron estos espacios para mostrar a la gente el uso potencial de estos espacios y estudiar al mismo tiempo, los complicados

planes del centro histórico. El plan especial de protección del centro histórico de Villena tardó 10 años en su fase de redacción, tiempo en el que el contexto social del barrio y la crisis económica llevaron a muchas personas a volver a este barrio y renovar sus casas.

El plan propone muchas áreas de demolición de casas como esponjamiento urbano, pero el nuevo contexto social hace difícil llevar a cabo estas ideas de partida. El planeamiento aprobado, compila tanta información que hace muy complicado para las personas y los profesionales sean conscientes de las posibilidades reales de construcción que tienen.

-El taller de Arae Patrimonio y Restauración, estudió el plan y diseñó una casa atendiendo a la normativa de construcción de forma coordinada con la integración de las técnicas de construcción tradicionales y el resultado construido. Luego, mostraron a los vecinos las posibilidades de un vacío urbano a través de una instalación artística hecha de cinta adhesiva en el suelo y las medianeras que representaban a escala real el diseño de la posible casa.

7. Una característica principal para el estudio de renovación urbana son las relaciones sociales y vecinales.

El espacio urbano afecta a las relaciones sociales, por lo que también debe ser tenido en cuenta para la planificación urbana. Una de las principales fortalezas de los centros históricos de las ciudades es la presencia leve del automóvil que permiten el uso del espacio público para socializarse, jugar, comer y muchos otros usos de forma espontánea y sin planificar. A través de las casas pequeñas y calles estrechas, las personas se acercan cada

vez más y conectan, lo que es un valor importante para la mayoría de las culturas mediterráneas.



14. Encolado de Stencils. Espai MGR. EICASC. Agosto 2013.

Fuente - elCASC.



15. Encolado de Stencils. Espai MGR. EICASC. Agosto 2013.

Fuente - elCASC.



16. Arae. La casa tradicional. EICASC. Agosto 2013.

Fuente - elCASC.

-Después de hacer una deriva por el centro histórico de la ciudad de Villena, el taller dirigido por Desayuno con Viandantes (DcV) organizó una serie de cenas en la calle. Las cenas se realizaron en diferentes puntos específicos del centro de la ciudad. En esas cenas 2 de los participantes del taller compartieron mesa con 2 vecinos que mantenían un problema durante mucho tiempo o que tenían diferentes enfoques sobre la cuestión de la ciudad, y nadie era consciente de con quién estaría compartiendo mesa. Organizaron la mesa para dirigir algunas conversaciones y comprender profundamente los problemas del centro de la ciudad. Una forma diferente para debatir y hacer participar a la gente en la participación ciudadana y sin darse cuenta (participación ciudadana inconsciente).



17. Cenas al aire libre. Desayuno con Viandantes. EICASC. Agosto 2013. Fuente - elCASC.



18. Danzas Africanas. Taller CPESRM. EICASC. Agosto 2013. Fuente - elCASC.

-El taller organizado por CPESRM realizó diferentes actividades en el espacio público dirigidas a conseguir una interacción con los colectivos más desfavorecidos, marginados y excluidos, mediante actividades como una Batukada (percusión y danza), una clase de baile africano o un partido de fútbol para los niños con el objetivo de normalizar los conflictos étnicos y animar a los vecinos a hacer uso del espacio público para cualquier cosa que necesiten o desear.

Conclusión

La primera prueba para el festival elCASC, en el verano de 2013, fue todo un éxito. Todos los agentes, entidades y personas involucradas (Ayuntamiento, la Universidad, la Organización, los tutores, los participantes y vecinos) acordaron en las reuniones de evaluación posterior que todos los resultados del festival fueron positivos y se confirmó la voluntad de establecer un carácter de continuidad, que se desarrollaría en las distintas ediciones de 2014, 2015 y 2016.

Todos los resultados de los talleres se pensaron para ser una referencia para el futuro de renovación urbana que debe llevarse a cabo por el ayuntamiento o las intervenciones de *placemaking* realizadas por los vecinos, lo que demuestra la necesidad de coordinación entre ambas figuras. Distintas concejalías (Turismo, Centro Histórico, Urbanismo, Bienestar Social, Medio Ambiente, Participación Ciudadana, Economía y Empleo) se implicaron en el proyecto, participando de forma activa en la selección y diseño de las temáticas de los talleres. Además sirvieron para testear los posibles impactos positivos de llevar a cabo esas acciones, y poder evaluar la idoneidad de invertir mayores presupuestos, que generasen impactos positivos más consolidados.

Los talleres mostraron al pueblo y al ayuntamiento la importancia de una correcta coordinación de los diferentes agentes y recursos. Se puso de manifiesto que un proyecto había sido coordinado de forma transversal entre distintos departamentos, instituciones públicas y colectivos sociales, mostrándose como un modelo que potenciaba el trabajo coordinado de la administración y de sus técnicos con la ciudadanía.

El Ayuntamiento también se dio cuenta de la utilidad de las herramientas de participación ciudadana para el diseño y gestión de los procesos de renovación urbana como una prueba previa necesaria antes de cualquier plan de construcción. La mejor manera de adentrarse en el contexto de un área urbana es la de entenderla que a través de las personas que viven en ella, y hay muchas maneras diferentes de hacerlo sin preguntar puerta por puerta o masivas reuniones en las que todo el mundo sólo quiere hacer prevalecer sus necesidades. Al mismo tiempo, el evento mostró al ayuntamiento que hay muchas maneras diferentes para cumplir con la renovación urbana de un espacio sin la necesidad de invertir gran cantidad de dinero de la construcción de grandes equipamientos que nadie puede asegurar si van a ser utilizados.

El objetivo principal de los talleres fue involucrar a la población local, hacerles entender que los resultados eran para ellos y tenían el derecho a decidir sobre ellos, usarlos y mantenerlos porque les pertenecían. Las intervenciones de urbanismo de abajo a arriba (*Bottom-up*) mostraron a los vecinos su capacidad para construir la ciudad que quieren y los beneficios que pueden obtener a través de la participación ciudadana en los procesos de planificación urbana. Las actividades *place-*

making mostraron a la gente sus derechos sobre sus ciudades.

La atmósfera creativa del festival inspiró a los individuos a pensar más allá de sus propios campos de especialización, gracias a las relaciones que se establecieron con otras personas y disciplinas. La creatividad fue capaz de proporcionar nuevas identidades a las zonas urbanas desestructuradas.

La localización estratégica del desarrollo de los talleres y las actividades, sirvieron para cambiar algunos prejuicios urbanos y sociales en algunas personas. Al mismo tiempo les mostraron diferentes posibilidades para la regeneración y reactivación del centro histórico de la ciudad. Muchos jóvenes de Villena nunca



19. Guerrilla Verde. EICASC. Agosto 2013.

Fuente - elCASC.



20. Taller de cantería. EICASC. Agosto 2013.

Fuente - elCASC.

habían cruzado ciertas calles o zonas sólo porque se consideraban "peligrosas". Después de la celebración del festival, en el que se trabajó en estas zonas, trabajando con las personas y familias que vivían en ellas, se dieron cuenta de que eran tan sólo prejuicios infundados y exagerados.

La atmósfera creativa del festival inspiró a los individuos a pensar más allá de sus propios campos de especialización, gracias a las relaciones que se establecieron con otras personas y disciplinas. La creatividad fue capaz de proporcionar nuevas identidades a las zonas urbanas desestructuradas.

El ambiente lúdico del festival genera relaciones sociales positivas entre las personas que mejoran la sensación tradicional de comunidad de los centros históricos de las ciudades. En las zonas históricas del mediterráneo, la gente pasa la mayor parte del día en la calle con los vecinos, y esta es una de sus principales ventajas que no podemos olvidar y debemos trabajar por preservar.

Los resultados de elCASC fueron adaptados específicamente a la historia y características locales del centro de la ciudad de Villena, pero el mismo procedimiento aplicado a una ciudad diferente podían obtener resultados totalmente diferentes.

La evolución de elCASC como festival, ha tenido sus continuidades durante 4 ediciones, en años consecutivos desde 2013 a 2016, adaptándose cada año a las nuevas problemáticas y nuevas oportunidades, y evolucionando su formato a las prioridades de las condiciones internas y externas del centro histórico y sus agentes, estableciéndose como una herramienta viva y flexible para su regeneración urbana, social y cultural.



espiritisme

colecció de textos de arquitectura



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

